

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II



JERÓNIMO LÓPEZ MOZO: EL TEATRO DE LA DESILUSIÓN

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Carmen Perea González

Bajo la dirección del doctor

José Paulino Ayuso

Madrid, 1999

ISBN: 84-669-2410-8

JERÓNIMO LÓPEZ MOZO: EL TEATRO DE LA DESILUSIÓN

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II

JERÓNIMO LÓPEZ MOZO: EL TEATRO DE LA DESILUSIÓN

Tesis doctoral realizada por Dña. CARMEN PEREA GONZÁLEZ

Dirigida por el Dr. D. JOSÉ PAULINO AYUSO

Madrid, 1999.

SUMARIO

pág.

0. INTRODUCCIÓN.....	1
 1. CAPÍTULO PRIMERO. LÓPEZ MOZO: VIDA Y TEATRO.....	 14
1.1. Itinerario biográfico.....	15
1.2. Itinerario generacional: <i>los realistas y el Nuevo Teatro..</i>	36
1.2.1. <i>Los realistas</i>	38
1.2.2. <i>El Nuevo Teatro Español</i>	42
1.3. El concepto teatral de López Mozo: entre el compromiso y el espectador.....	67
1.3.1. <i>Una estética ligada a una ética</i>	76
1.3.2. <i>El protagonismo del receptor</i>	87
1.4. La obra dramática de López Mozo.....	93
 2. CAPÍTULO SEGUNDO. OBRA DRAMÁTICA: PRIMERA SECCIÓN.	
<i>La autoafirmación vanguardista frente a la incomodidad del mundo</i>.....	108
2.1. <i>Los novios o la teoría de los números combinatorios</i>	108
2.2. <i>La renuncia</i>	125
2.3. <i>El testamento</i>	141
2.4. <i>Moncho y Mimí</i>	158
2.5. <i>Collage Occidental</i>	173
2.6. <i>El retorno</i>	188

3. CAPÍTULO TERCERO. OBRA DRAMÁTICA: LOS HAPPENINGS.

<i>Ejercicios de aproximación al receptor.....</i>	208
3.1. <i>Negro en quince tiempos.....</i>	208
3.2. <i>Blanco en quince tiempos.....</i>	225
3.3. <i>Guernica.....</i>	231
3.4. <i>Maniquí.....</i>	246
3.5. <i>El caserón.....</i>	256

4. CAPÍTULO CUARTO. OBRA DRAMÁTICA: SEGUNDA SECCIÓN.

<i>Entre la revisión brechtiana y el teatro de agitación.....</i>	270
4.1. <i>Los sedientos.....</i>	271
4.2. <i>Crap, fábrica de municiones.....</i>	279
4.3. <i>Matadero solemne.....</i>	292
4.4. <i>Anarchía 36.....</i>	305
4.5. <i>Réquiem por los que nunca bajan y nunca suben.....</i>	324
4.6. <i>¡Es la guerra!.....</i>	333
4.7. <i>Espectáculo Andalucía.....</i>	353
4.8. <i>Retablo de la olla romana donde cuece su arte la Lozana.</i>	372
4.9. <i>Compostela.....</i>	392

5. CAPÍTULO QUINTO. OBRA DRAMÁTICA: LOS HOMENAJES.

<i>Actos de reconocimiento.....</i>	405
5.1. <i>Muerte apócrifa de Antonio Machado contemplada por Luis Buñuel.....</i>	406
5.2. <i>La flor del mal.....</i>	408

5.3. <i>Representación irregular de un poema de Joan Brossa</i>	411
5.4. <i>Madrid- París</i>	414
6. CAPÍTULO SEXTO. EL SISTEMA DRAMÁTICO	417
6.1. Acción, circunstancia, conflicto.....	417
6.2. El espacio.....	431
6.3. El tiempo.....	446
6.4. El personaje.....	471
6.5. El lenguaje.....	487
7. CAPÍTULO SÉPTIMO. LA VISIÓN DEL MUNDO.	
<i>El teatro de la desilusión</i>	508
7.1. El concepto.....	508
7.2. <i>El teatro de la desilusión</i>	523
7.3. El componente social de la visión del mundo.....	534
7.4. La individualidad y la visión del mundo.....	542
7.5. El sistema dramático y la visión del mundo.....	546
7.5.1. <i>Los motivos</i>	549
7.5.2. <i>Prácticas sociales y discursivas</i>	561
7.5.3. <i>El símbolo</i>	570
7.5.4. <i>La estética de lo grotesco</i>	575
7.5.5. <i>El espacio</i>	579
7.5.6. <i>Los tratamientos temporales</i>	583
7.5.7. <i>Los finales de obra</i>	593
7.5.8. <i>El lenguaje</i>	595

ANEXO. El teatro de López Mozo desde 1980.....	599
RESÚMEN Y CONCLUSIONES.....	615
BIBLIOGRAFÍA.....	638
I. Bibliografía de López Mozo:	
I.I. Obra dramática.....	638
I.II. Ensayo.....	641
I.III. Obra narrativa.....	641
<i>Cuentos</i>	641
<i>Novela</i>	641
I.IV. Artículos.....	642
I.V. Guiones para cine mudo.....	644
I.VI. Libro de Viajes.....	644
II. Obras en colaboración	645
III. Entrevistas.....	646
IV. Bibliografía sobre López Mozo.....	647
V. Bibliografía general.....	652

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se propone estudiar un momento del teatro español contemporáneo a través de la trayectoria de un dramaturgo -Jerónimo López Mozo- que ejemplifica de forma privilegiada los avatares a que se ve sometida la creación teatral en España durante las décadas de los sesenta y setenta. La elección de este autor y el sistema empleado en el estudio de su obra contribuirán a ilustrar la confluencia de factores que operan en el género dramático.

La revolución sufrida por el teatro occidental desde finales del siglo XIX ha permitido el enriquecimiento de la experiencia teatral hasta alcanzar un nuevo concepto global del teatro que no depende sólo de conquistas técnicas o innovaciones puntuales. A la aparición de los nuevos temas y conflictos -germen de las primeras rupturas con la estructura dramática ortodoxa- hemos de añadir las transformaciones profundas e irreversibles sufridas en la dirección y la interpretación dramáticas. El autor de teatro no podía permanecer al margen de esas modificaciones, de modo que ha recogido todas las convulsiones experimentadas por el género sin dejar de mantener la vinculación con los valores *primarios* de la comunicación teatral, esto es, las relaciones con el espectador, con el momento histórico y con su experiencia personal. Además, el dramaturgo debe satisfacer la profunda exigencia ética que preside las innovaciones teatrales, siempre comprometidas con las difíciles situaciones sociales y políticas de la historia de nuestro siglo. Nunca el teatro fue menos inocente -en intenciones, contenidos y formas- que ahora, cuando se (re-)descubre el verdadero

protagonista del proceso dramático: el mundo del receptor. López Mozo, consciente de todo ello, buscará un sistema teatral propio y sometido a criterios de eficacia para cuestionar el momento histórico que le ha tocado vivir. Su disidencia no se reduce al rechazo de la dictadura franquista en la que inicia su trayectoria: afecta también al funcionamiento individual y social del ser humano, y a las condiciones que permiten su alienación y su autodestrucción, sea cual sea el entorno en el que se producen.

La potencialidad del género dramático para transmitir una *visión del mundo* y una ideología se revela especialmente fecunda en condiciones históricas adversas -como las que circunscriben la trayectoria de López Mozo- porque el autor se ve obligado a buscar todas las estrategias de índole literaria y teatral que contribuyan a transmitir al espectador un discurso efectivo y coherente desde una perspectiva ideológica sin ser nunca muy explícito. La destreza en la utilización de ciertos códigos, estructuras y motivos, muestra hasta qué punto es pertinente la preocupación de los poderes políticos y sociales por la capacidad subversiva de la expresión dramática. Lo importante es que el vigor ideológico reconocido al teatro no depende sólo del talante del dramaturgo, de su aporte ético o vital, sino del mismo modo de transmitirlo, en acto público y colectivo, a través de una red -cada vez más compleja- de sistemas de significación que exigen, para colmo, una función *activa* del espectador.

La propia estructura teatral convoca la actualización del contexto histórico en el discurso dramático -no importa su signo ni su condición- y es capaz de cuestionar las claves de nuestra conducta individual y social. Por eso es imposible tratar de comprender la significación de las obras del teatro de nuestro siglo obviando las constantes históricas y sociales que las delimitan. Y a la inversa, el teatro se convierte en guía privilegiada con la que rastrear los labe-

rintos de la sensibilidad contemporánea. Quizá sea ésta una de las premisas más definidas y seguras de este trabajo, que en otros casos parece hallarse más cerca del tanteo y de la hipótesis que de la certificación y la tesis. Desde la relación entre el género dramático y contexto histórico, se pretende mostrar el recorrido del Nuevo Teatro Español y su difícil equilibrio entre la ocultación y la difusión, entre lo profesional y lo *alternativo*, y sobre todo, su empeño en tomar el pulso a la problemática sociedad española de ese momento. Para este propósito hemos elegido como guía la obra de López Mozo entre 1965 y 1980 por considerarla paradigmática de los avatares que sufrirá nuestro teatro, tanto desde una perspectiva literaria como en su calidad de actividad colectiva ligada a intereses económicos. En palabras de César Oliva,

el itinerario dramaturgico de Jerónimo López Mozo es el de un auténtico representante del nuevo teatro español, con obra abundante, copiosa participación en grupos independientes, experiencias de estreno, publicaciones, pero inacabada carrera profesional. El itinerario de López Mozo es el de un luchador infatigable, que cuando ve cerradas las puertas del estreno se aleja del teatro, abordando otros géneros literarios, aunque a continuación regresa con otros títulos bajo el brazo. [OLIVA, 1989, 409].

El grupo de dramaturgos al que pertenece López Mozo hubo de sostenerse entre la fragilidad de su condición oculta y su deseo de llegar a un público diferente, nuevo y numeroso. Y contando con todas las trabas que imponían unas condiciones poco favorables: la censura política y administrativa; la falta de representación y de edición; el rechazo del público habitual del teatro y la dificultad para acceder a un nuevo espectador, las actitudes reacias a los movimientos de vanguardia teatral... El trabajo con grupos universitarios e indepen-

dientes, con directores o con otros autores, y la búsqueda de itinerarios alternativos para las nuevas obras, querían romper con el silencio impuesto desde la administración y la empresa, pero sus consecuencias irán más allá del objetivo práctico para afectar necesariamente a la consideración del papel del dramaturgo, al proceso teatral, y al concepto del teatro en general. Y siguiendo con los círculos concéntricos, a una visión del teatro en la vida (y viceversa), a una idea de hombre y de mundo, a sus valores y su destino. En este denso terreno hemos tratado de movernos para conocer una parte del teatro contemporáneo que suele pasar inadvertida si se estudia con perspectiva historicista o centrada en su estricta valoración literaria. Por eso nos acercamos a este teatro con el interés premeditado de descubrir en la obra de López Mozo aquellos componentes que están revelando la realidad extraescénica, aquella que en teoría se habían reservado para sí sus coetáneos *realistas*.

Y esa realidad es tan variopinta como sus tácticas para transmitirse. Éste es uno de los principales argumentos para defender el estudio del autor seleccionado: su capacidad para internarse en todos los terrenos teatrales con el afán de depurar y afinar la potencia expresiva de un lenguaje teatral que se quiere nuevo en un orden social también diferente. Porque no es fácil adivinar qué es más importante en la prolífica actividad dramática de López Mozo: si la obra o el receptor a quién va dirigida, si la ofensiva vanguardista o la repercusión social, si el mundo que se vive o el que se pretende vivir.

Para llegar al teatro de López Mozo sin perdersen en la amplitud de sus límites era imprescindible mantener la coherencia entre el objeto de estudio y el método empleado. Una obra tan variada, que explora prácticamente todas las técnicas teatrales, capaz de ofrecer distintas lecturas -algunas diáfanas, otras ocultas o deformadas-, podía verse dispersada por su propia versatilidad si no

encontrábamos un punto de anclaje que permitiera, a la vez, toda la flexibilidad exigida por el objetivo del trabajo y por la naturaleza de la obra examinada. De modo que buscando aquello que permanecía en las heterogéneas piezas de López Mozo, se hizo patente un elemento constante en su universo dramático y que podíamos identificar con un concepto adaptado desde la filosofía y la sociología a la crítica literaria: la *visión del mundo*. Sus antecedentes, el valor metodológico con que lo empleamos y su aplicación a una lectura del texto dramático, serán expuestos con mayor rigor de lo que permite esta introducción en el capítulo siete, pero es preciso adelantar algunas cuestiones fundamentales. La visión del mundo es en sí misma una noción tan elástica que permite acoger factores contextuales y personales, intenciones, ideología, valores a defender o a censurar, *sentido y mensaje*... Lo que nos importa destacar ahora es que la visión del mundo, tal y como la utilizaremos más adelante, se comporta de diversas maneras porque afecta a todos los niveles de significación de la obra dramática. Si la consideramos elemento de orden *genético* porque opera desde la misma selección intencionada de contenidos y formas, hemos de inferir su condición anterior a la obra, a la que sustenta desde su origen. Pero, al mismo tiempo, la visión del mundo es transmitida a través de todos los componentes de la obra dramática en su propio *funcionamiento*, de modo que es también producto último de todo el proceso creativo. Esta cualidad no depende tanto de la intención explícita del autor -que incluso puede ser contrariada o desdecida por la visión del mundo- como de la coherencia interna entre elementos de diversa índole y el tratamiento que reciben en la obra. La visión del mundo supone una elaboración personal de los valores, sentimientos e ideología que conforman no sólo la imagen de la realidad, sino también sus formas de percepción y de interpretación. Este concepto permite inte-

grar las coordenadas sociales, culturales e ideológicas -de índole colectiva- en una categoría básicamente individual: el itinerario literario del autor, los procesos por los que el contexto se inserta en la obra y su capacidad de transmisión. La configuración de la historia y de la sociedad contemporáneas, el lugar del individuo en ella, la naturaleza de sus relaciones con el mundo, la vida y la sociedad, la revisión de los principios en que se sustenta, las posibles vías de solución o su negación..., todo ello converge en una visión del mundo propia que se convierte en el espacio apto para la multiplicidad de relaciones establecidas entre los elementos citados y el texto literario. En el caso de López Mozo, su visión desencantada del mundo, del hombre y de la realidad histórica se articula en una gran variedad de temas y estilos, e interesa porque, incluso en las piezas más crípticas, está delatando el entorno social y el juicio que le merece. De este modo se evita el conflicto entre categorías sociales o individuales a la hora de interpretar el conjunto de su obra. Se ha sintetizado un elemento esencial de la visión del mundo de López Mozo en el título de esta tesis como *el teatro de la desilusión*. Su simplicidad encierra unos rasgos básicos en la concepción del hombre y de la sociedad que son imprescindibles para entender la situación del autor en la España del último franquismo y en la transición, como veremos en su momento.

El método de análisis, deudor del estructuralismo genético, impone la necesidad de establecer a priori la naturaleza de la visión del mundo y después, dirigir a tal objetivo el análisis de las obras. A pesar de tener en cuenta este requerimiento metodológico, he preferido no renunciar a una exégesis de los textos anterior a la visión del mundo -aunque siempre relacionada con ella- confiando en que el objetivo propuesto podía ser alcanzado por el camino inverso: analizar el sistema dramático y deducir de los resultados obtenidos la

visión del mundo. De este modo tienen cabida técnicas de análisis procedentes de la semiología y de la sociocrítica, de la semántica y de la pragmática, porque no se ha renunciado a ningún método o concepto válido para bucear en el significado de una obra. Dado que la producción dramática de López Mozo es, además, tan heterogénea, parecía preferible adaptar el método a la obra y no al revés, así que hemos amalgamado distintos procedimientos para dar cuenta de derroteros tan dispares como la farsa, el absurdo o el teatro épico, entre otros.

La misma organización de este estudio incide en los elementos básicos que la sustentan: empezando por consideraciones más o menos genéricas, vinculadas a las circunstancias históricas, sociales y culturales, nos vamos internando en el mundo de López Mozo y en su obra, en su poética y en su sistema dramático, para volver de nuevo a necesitar el anclaje del contexto al cerrar el estudio con la visión del mundo. Seguramente esto es así no sólo por cuestión de metodología, también por las exigencias del género y la naturaleza de la obra.

El primer capítulo nos introduce en el itinerario biográfico de Jerónimo López Mozo para establecer las condiciones históricas y personales que envuelven su obra. Lejos de ser exhaustivo, este capítulo sólo pretende comprobar la relación entre la trayectoria del autor y los hechos y circunstancias que determinan todo el teatro español de esos años. No constituye, pues, más que una puesta en situación que recoge el devenir personal de López Mozo, primero, y las condiciones en que nace y se desarrolla el teatro de este periodo, después. En tan complejo entorno, resultan muy significativas las clasificaciones que se ocupan de los dramaturgos españoles en los años 60 y 70, aunque algunas carezcan de rigor o de la suficiente perspectiva histórica. En cualquier caso, una

revisión a los distintos intentos de sistematización permitirá comprobar la confusión que existe en este momento de continua búsqueda. Frente al teatro comercial o industrial, se sitúa *otro* teatro, todo él sometido al arbitrio censor y por tanto, soterrado, pese a incluir posturas tan dispares como el realismo o el absurdo. Este teatro, calificado repetidamente como *underground*, subterráneo o silenciado, será el núcleo del denominado *Nuevo Teatro Español*. Bajo tal designación, consideramos el colectivo de autores que encarnan el replanteamiento ideológico, la renovación formal y la postura crítica, aun cuando sea desde diferentes posiciones. Excluimos, por tanto, a los autores que genéricamente continúan tendencias realistas. Con esta visión de conjunto podemos entender mejor las premisas que generan y apoyan las nuevas dramaturgias, los conceptos que arrojan la actividad del dramaturgo, los problemas que plantea cualquier gesto de revolución escénica y las distintas soluciones que ofrecen los autores en sus obras.

Ya en el inicial sumario biográfico de López Mozo se advierte cómo el nexo vida-teatro es trascendido por su dimensión social y colectiva, y el resultado de esa expansión es precisamente el núcleo de la poética teatral de López Mozo, tal y como la exponemos en el siguiente apartado, donde se empieza a apreciar una dirección definida en su teatro y en nuestro modo de acercarnos a él. El compromiso expreso del autor con su tiempo marca una evolución teatral definida por su visión del mundo y por la eficacia de su transmisión a un receptor. Este será el hilo que nos conduzca a través de las más variadas formas, técnicas y conceptos dramáticos, a la vez que uno de los factores capaces de establecer la coherencia en la heterogeneidad de su obra.

Su compromiso ideológico y estético lo incluirán entre los dramaturgos más radicales de su generación. La dictadura y la censura cercenarán su activi-

dad creadora, que buscará incansablemente salidas alternativas, desde el simbolismo encubridor a la renuncia a la representación, pasando por un teatro abiertamente político. Su actividad dentro del panorama teatral lo sitúa en una posición privilegiada para entender el teatro como un proceso comunicativo que excede los márgenes de lo literario y hasta de lo espectacular. La obra dramática ha de responder a una realidad nunca eludida y debe injerir actitudes de cambio en la sociedad a que se dirige. Por eso Jerónimo López Mozo desarrolla una actividad incansable paralela a la creación dramática con la profunda convicción de que

lo que hay que hacer, hay que hacerlo, además, fuera del teatro
[SANCHÍS SINISTIERRA, 1969, 8].

El almacén ético-ideológico que sustenta la producción de López Mozo es tan consistente que ha determinado el método de análisis y justifica el recurso a los conceptos del estructuralismo genético utilizados. Introduciremos con ese sustrato los conceptos básicos de su dramaturgia, apoyados en el compromiso ético-político y en el protagonismo del receptor. Vista su poética dramática, es preciso, pese a todos los inconvenientes, establecer la evolución y la clasificación de su amplia y diversa producción dramática en espaciosos grupos que defiendan la flexibilidad frente a todo intento sistematizador. Con este último apartado, concluimos una visión global de la vida y la obra del autor.

En los cuatro siguientes capítulos abordamos el análisis de las obras comprendidas entre 1965 y 1980 -periodo al que hemos de circunscribir nuestro trabajo- sin establecer criterios de valor por su extensión, impacto social o innovación técnica. Se obvian, claro está, las obras de creación colectiva o en colaboración con otros autores. Esta parte del trabajo se ha convertido, sin que ello

fuera su pretensión inicial, en una de las más voluminosas, pero su extensión se justifica por la necesidad de ofrecer datos concretos y objetivos de lo que habrá de ser el material específico de los siguientes capítulos. El detenimiento en los análisis particulares de cada pieza trata de paliar las dificultades de acceso a muchas de las obras estudiadas, algunas inéditas, otras sin estrenar (o ambas cosas), y que afecta incluso a la escasa disponibilidad de las editadas y representadas. De modo que cada comentario incluye una serie de datos que bien pudieran obviarse en el caso de obras y autores más conocidos o difundidos, como el resumen argumental, útil para establecer las referencias inmediatas de unas piezas poco o nada divulgadas. Se ha tratado, en la medida de lo posible, de no acceder intuitivamente al significado de las obras y de centrar elementos de la estructura que nos ayuden a construir un sistema más amplio de interpretación. El análisis de cada obra tiende a mostrar la especificidad de lo dramático y su percepción; pero también una interpretación ideológica muy determinada. Huyendo de las prolijas descripciones sin dirección establecida tan frecuentes en los análisis formalistas, y de la ausencia de relaciones integradoras, la tendencia que más interesa a este trabajo se acerca a la defendida por Juan Villegas cuando afirma:

insistimos en la necesidad de examinar todo constituyente del unitario mundo del drama en dos perspectivas: al servicio de un desarrollo dramático y como tributario de un mundo significativo. [VILLEGAS, 1992, 85].

Cada capítulo agrupa las piezas en grandes secciones que no son del todo homogéneas. Una vez desestimado el criterio cronológico, la clasificación propuesta se basa en rasgos comunes de la estructura formal, pero siempre tenien-

do en cuenta que el dramaturgo suele mezclar técnicas y lenguajes de diversa filiación teatral en sus obras. Tanto es así, que el capítulo dedicado a los happenings aparece como un espacio de transición, de exploración de recursos y estrategias que habrán de incorporarse de forma muy depurada, aunque definitiva, a su teatro posterior. De modo que hablaremos de primera y segunda sección, por un lado, y de *happening* y *homenajes* por otro. A pesar de la diferencia aparente entre las secciones, trataremos de demostrar la coherencia en cuanto a la configuración de una visión de mundo en todas ellas y su profunda relación con el contexto en que se integran. Nuestro análisis viene dirigido por esta hipótesis inicial, por lo que cubriremos todo aquello que pueda resultar significativo para la interpretación propuesta, que pretende ser integral y sintética. Los rasgos de los textos estudiados incidirán más en un enfoque estructuralista o ideológico para evitar la deformación o falsificación de sus constituyentes, sus entidad o su valor. Y creemos que tal perspectiva no supone contradicción metodológica:

proponer una estrategia de análisis que implique integración de tendencias, énfasis en las estructuras o preocupación por la especificidad genérica, sin embargo, no supone la desideologización del discurso crítico ni la deshistorización de los textos. Por el contrario, implica preocupación por la tesitura del texto como objeto dentro de un sistema cultural historizado. [*Ibidem*, 141].

De ahí que nuestro método se dirija primero a sentar las bases de la construcción dramática y después, a establecer su relación con una visión de mundo determinada. Una vez analizadas e interpretadas cada una de las piezas, se pueden establecer las categorías de su sistema dramático y las características de los

componentes que lo integran. En el capítulo sexto se consideran los rasgos que definen y delimitan el sistema dramático de López Mozo, su uso, su eficacia dramática y su disposición para acoger y generar la visión del mundo. Nos ocupamos del espacio, el tiempo, la acción, el personaje, el lenguaje...

En el capítulo séptimo definimos la visión del mundo como concepto, su significación en el teatro de López Mozo, su funcionamiento en relación con el sistema dramático y la ligazón sólida que mantiene con la realidad extrateatral -con la del autor y con la de su mundo- pero que también forma parte de lo que Habermas llamaría "el mundo de la vida", una interpretación distinta de la historia, del hombre y de su porvenir que constituye ya un patrimonio de modernidad. Con la visión del mundo se amalgaman los condicionantes sociales y culturales, la perspectiva individual del autor y su carácter representativo de toda una parte del teatro contemporáneo cuya fecundidad no podemos poner en duda. Éste es, al menos, el talante que ha inspirado las páginas que siguen.

La calidad de la última producción dramática de López Mozo y el reconocimiento de que está siendo objeto en estos años, ha motivado la inclusión de un anexo donde se revisan las obras más representativas de los últimos veinte años. Sin pretender realizar sobre ellas un estudio exhaustivo, sí es apreciable el mantenimiento de las bases fundamentales de su sistema dramático y su visión del mundo, junto a la madurez de las técnicas dramáticas empleadas.

Observaciones:

La bibliografía recoge obras y publicaciones de Jerónimo López Mozo hasta mayo de 1999. No se incluyen todas sus reseñas críticas sobre espectáculos -a pesar de su valor para definir su visión del teatro-, como tampoco colaboraciones en prensa ajenas al tema teatral. Baste la nota 17 del primer capítulo para dar idea del volumen de referencias que hubiera sido menester -y poco pertinente- incluir.

En los cuatro capítulos dedicados al análisis de obras concretas se consigna bajo el título sólo la edición utilizada (o la procedencia del texto inédito), de modo que las citas de la obra señalan exclusivamente la página de referencia.

No se incluye en el análisis de las obras la titulada *En busca del sexo perdido*. El motivo no es otro que la imposibilidad de conseguir el texto -inédito- que el autor confiesa no conservar y que tampoco aparece en los fondos bibliográficos consultados.

CAPÍTULO PRIMERO

JERÓNIMO LÓPEZ MOZO: VIDA Y TEATRO.

Vida, teatro e ideología resultan inseparables en la figura de Jerónimo López Mozo. Su recorrido biográfico y literario es el resultado de una inquebrantable vocación teatral que consigue integrar la condición de autor en el eje de su peripecia vital. Porque el teatro es para López Mozo, más que una tarea creativa, una forma de contestación activa a la situación social y política española. Y desde la experiencia personal surge la necesidad de un compromiso sin subterfugios con el mundo y la sociedad de su tiempo que encontrará su mejor expresión en la dedicación al teatro.

El significado de la obra de López Mozo en el contexto español de los años sesenta y setenta sólo puede ser valorado si tenemos en cuenta, por un lado, la vinculación personal y profesional del dramaturgo con la realidad social, política y cultural del momento, y por otro, el nacimiento de lo que llamaremos el Nuevo Teatro Español. A ello dedicamos los dos primeros epígrafes de este capítulo para establecer a continuación los rasgos que definen su poética teatral y la obra dramática que analizamos.

1.1 Itinerario biográfico

Jerónimo López Mozo nace en 1942, hijo de un telegrafista que formó parte del gabinete telegráfico del Cuartel General republicano durante la Guerra Civil, por lo que fue internado en un campo de concentración en Argeles (Francia) y, a su regreso a España, sometido a un Consejo de Guerra¹. Aunque evita la cárcel, es sancionado con el traslado forzoso a Gerona -donde nace Jerónimo-, la postergación en el escalafón y la prohibición de ocupar, en el futuro, cargos de responsabilidad. Problemas de salud de la madre de Jerónimo recomiendan un cambio de residencia y en 1946 la familia se traslada a Quintanar de la Orden hasta que en 1950, el padre de Jerónimo consigue acceder a una plaza en Madrid, ciudad en la que el dramaturgo residirá desde entonces:

De aquellos años , y aun de los siguientes, recuerdo las dificultades económicas en que se desarrollaba la vida familiar (eran los años del racionamiento y del hambre), los equilibrios a que obliga un sueldo pequeño y el gran esfuerzo que supuso que estudiara el bachillerato. [LÓPEZ MOZO, 1980, "Apuntes para una biografía", s/p].

Pronto se despierta su interés por la literatura. Muchas de sus lecturas iniciáticas proceden de los libros que su abuelo había conseguido salvar de la quema de la Institución Libre de Enseñanza, donde trabajaba al estallar la guerra. El joven López Mozo se siente atraído por Baroja, Blasco Ibáñez, Juan Ramón Jiménez, Dostoievski, Molière... Sus primeros escritos son historias a lo

¹ El interrogatorio a que fue sometido el padre de Jerónimo aparece parcialmente reproducido en *Anarchía* 36. Las referencias familiares son, en este caso, importantes por su vinculación a la situación política que marcará la vida española y la del dramaturgo hasta la transición.

Julio Verne y aventuras al estilo del Guerrero del Antifaz que “alquila” a sus compañeros por cinco céntimos. El talante vehemente que caracteriza a López Mozo desde su adolescencia le anima a conocer a los escritores que frecuentan el Ateneo y sus tertulias con el único objeto de verlos y hablar con ellos. Y con el mismo apasionamiento descubrirá el mundo del escenario: su padre lo lleva a una función de la zarzuela *Doña Francisquita* y él vuelve a ver, una y otra vez, el mismo espectáculo entre bambalinas. Pero será la representación de *El diario de Ana Frank*, en el Teatro Español, en 1957, el detonante de su inclinación por el teatro:

A partir de ese momento, me convertí en espectador de todas las obras estrenadas en Madrid. [*Ibidem*].

Al tiempo que continúa sus estudios, interviene con otros amigos en actos culturales (recitales de poesía, revistas murales...) en bibliotecas públicas de Madrid.

En el año 1959 comienza la carrera de Perito Agrícola y se inicia también como dramaturgo. Empieza a escribir teatro: tres piezas largas que el autor considera meros ejercicios de aproximación a la escritura teatral. Aunque de la primera apenas recuerde el título, resulta muy significativo que esté inspirada en la novela de Remarque *Sin novedad en el frente*, y sea ya un alegato contra la guerra. Las otras dos obras tienen también su apoyo en las lecturas del joven López Mozo: *La muerte de Sócrates* está basada en los *Diálogos* de Platón; y *El deicida* (sobre un cura que quiere matar a Dios) evidencia su filiación unamuniana. Estas tres obras poco tenían que ver, desde el punto de vista técnico y formal, con el teatro que después haría López Mozo, quien las define como

puro realismo, teatro muy al uso, tal como se escribía en ese momento [E.1].

Obligado a trasladarse a Almería para cumplir el Servicio Militar, escribe sus impresiones en unos *“Apuntes de un viaje”* que se publicarían parcialmente en 1987. La experiencia castrense confirma la profunda aversión de López Mozo por el estamento militar, que tantas veces reflejará en sus obras. Los antecedentes políticos de su padre dificultan su acceso a las milicias universitarias:

el incidente me sirvió para saber que en España seguía si haber sitio para los vencidos y que las fichas políticas seguían vigentes [E.3].

En cualquier caso, como ironiza el propio autor,

estaba claro que aquello no iba conmigo. Ni siquiera salí alférez: salí sargento [E.1].

Cuando regresa a Madrid, en los primeros sesenta, el fenómeno teatral está en plena efervescencia. La actividad de los TEUs y del teatro de Cámara y Ensayo, favorecía la difusión, aunque siempre minoritaria, de un teatro ajeno al comercial y al oficial. Y a pesar del predominio de un teatro de evasión [OLIVA, 1989, 192-196], desde el grupo *realista* se alienta un teatro caracterizado por su compromiso social y su oposición a lo establecido. En este contexto se inicia la formación dramática de López Mozo: un aprendizaje autodidacta y asimilador de las tendencias internacionales que poco a poco van llegando a España. En 1963 asiste al Festival de Teatro del Siglo XX, orga-

nizado por el Teatro Nacional Universitario, donde descubre obras de Ionesco, Pinter, Beckett, Arrabal, Ghelderode... La representación de *Esperando a Godot*, de Dido Pequeño Teatro², será uno de los encuentros decisivos para su formación teatral. Las obras que escribe en los primeros años se decantan hacia la experimentación y delatan las influencias del teatro del absurdo.

En 1964 acaba sus estudios y en 1965 comienza a trabajar como perito en la empresa privada, convencido de que la independencia económica es la mejor garantía de su libertad creativa.

Podemos considerar el año 1965 punto de partida de su carrera como dramaturgo. Dos hechos decisivos se producen este año: el estreno de su primera obra, *Los novios o la teoría de los números combinatorios*, por el TEU de Sevilla; y la creación de *Los sedientos*, que un año después servirá para establecer su primera colaboración con el Teatro Lebrijano. Ambas experiencias marcan lo que será una fructífera relación con grupos alejados de circuitos comerciales y la única vía de difusión de su teatro.

Los siguientes años serán muy productivos. En 1966 escribe *La renuncia* y *El testamento*. Con esta última empiezan los problemas con la censura, que se irán agudizando a medida que el contenido social de sus obras se haga más explícito. Entretanto, continúan las representaciones de *Los novios*, que goza de buena acogida. En julio de 1967 el Teatro Lebrijano pone en escena *Los sedien-*

² “Dido, pequeño teatro” se había inaugurado en Madrid en 1955 [V. OLIVA, 1989, 195], y es el antecedente de los locales alternativos a los circuitos tradicionales que aparecen en la década de los 70, fenómeno íntimamente relacionado con la actividad de los grupos independientes. En 1969 se inicia la andadura del Teatro CAPSA en Barcelona, en 1971 abre sus puertas el Pequeño Teatro de Magallanes, en Madrid, y en 1972 les sigue Quart 23 en Valencia, a las que habría que sumar salas como Cadarso o Villarroel. Obras de Matilla, Arrabal, Els Joglars, López Mozo, Gil Novales, ven la luz en estos locales, que dejan sitio también a autores extranjeros, a Lorca o a Valle-Inclán.

tos, que tiene una fuerte repercusión social en el pueblo [V. *infra* p. 278]. La obra, no presentada a censura, conoce otras representaciones clandestinas en Andalucía. Muy diferente en su concepción resulta *Moncho y Mimi*, ganadora del primer premio en el Festival de Sitges de este mismo año y representada por el Instituto de Teatro de Barcelona, que la lleva también a Valladolid. Se trata de una de sus obras más crípticas, y una de las pocas no censurada. El prolífico López Mozo continúa explorando nuevas posibilidades dramáticas en *Collage Occidental*, *Blanco en quince tiempos* y *Negro en quince tiempos*, primeras piezas calificadas como happenings. Para tratarse de la obra de un dramaturgo de 25 años, sorprende, más que la cantidad de títulos escritos en un mismo año, su variedad técnica y formal, que se empieza a definir como una de sus señas de identidad dramática. Sus obras continúan representándose en circuitos alternativos y empiezan a publicarse: la revista *Yorick* edita *Los novios* y *La renuncia* en el nº 21. También sus primeras publicaciones son reveladoras del destino de sus obras en el futuro: si no va a conseguir el acceso a los escenarios comerciales ni el interés del mundo empresarial, tampoco conocerá la difusión editorial salvo en publicaciones especializadas. En torno a ellas, como comprobaremos más adelante, se empieza a generar el ambiente propicio para dotar de entidad grupal -si no generacional- a lo que será el Nuevo Teatro.

1968 es año de reconocimiento para López Mozo: *Collage Occidental* consigue el Premio Nacional de Teatro para Autores Universitarios 1968 y *Negro en quince tiempos* obtiene el Primer Accésit al Premio "La Boite". No debe confundirnos la concurrencia de premios teatrales en las obras de López Mozo. No es el único caso. La abundancia de convocatorias de premios es sintomática de la febril preocupación por la actividad teatral que recorre este periodo, pero no implica la necesaria representación de las obras. El sarcasmo de Alberto Miralles

en su célebre definición “la generación más premiada y menos representada” acierta a destacar una de las contradicciones que paralizan el Nuevo Teatro. También Ruiz Ramón, refiriéndose al periodo de los 70 constata su asombro:

El número de Premios de Teatro que actualmente se otorga en España es desproporcionadamente superior, no ya sólo al de cualquier otro país europeo, sino a la suma de todos ellos [RUIZ RAMÓN, 1987,450].

Con independencia de su duración en el panorama teatral, podemos contabilizar en el periodo 65-80 más de 50 premios teatrales distintos, de los que unos 40, como término medio, coinciden en el mismo intervalo de tiempo [V. OLIVA, 1989, 356-359]. López Mozo, Matilla, Jordi Teixidor, Josep María Benet, Martínez Ballesteros, Martínez Mediero, Jaume Melendres, Pérez Casaux... son algunos de los nombres que se citan en la nómina de premiados tres y cuatro veces en igual número de años.

Aparentemente esto supondría una excelente salud y vitalidad teatrales, o al menos el intento de alentarlas, sobre todo si comprobamos el carácter minoritario y novedoso de los autores nominados. Nada más lejos de la realidad. La concesión de los premios acusa numerosas contradicciones y arbitrariedades, tanto en su adjudicación como en su proyección posterior. Poco ha de interesar, en lo que a difusión se refiere, un galardón que no contempla la representación y promoción de la obra premiada, o que, si lo hace, su realización se retarda, se altera y hasta se olvida³. En 1972, declaraba López Mozo:

³ Casos paradigmáticos como el de *Los niños*, de Diego Salvador, Premio Lope de Vega 1969, citado por Oliva [1989, 359] o Miralles [1977, 56], son sólo una muestra de la situación real. No era extraño que obras premiadas fueran censuradas o sólo se autorizaran en “sesión única”.

teóricamente son el aval que permite al nuevo autor entrar en el difícil y cerrado mundo del teatro, aunque en la práctica no es así. El autor galardonado ve aparecer su nombre en notas de prensa, pero su obra sigue siendo perfectamente desconocida. [LÓPEZ MOZO, 1980, "Apuntes para una biografía", s/p].

Por otro lado, la formación de jurados extraños al hecho teatral y el exceso de convocatorias los desacredita y pierden rápidamente prestigio⁴. Es fácil comprobar la poca fiabilidad de la mayoría de los premios, incluso entre los agraciados:

En cuanto a los premios, tampoco me han deslumbrado. No tengo demasiada fe en ellos. En la concesión de premios juegan mucho la fortuna y las características del jurado. Te preguntarán entonces la razón por la que me presento a ellos. Es clara. Los premios son la única posibilidad de que te conozcan en España. El hecho de que la mayor parte de obras premiadas tengan serios problemas de orden no precisamente artístico, es la prueba más palpable de nuestra delicada situación. Los premios nos sirven para denunciar un estado de cosas. [LÓPEZ MOZO en ISASI ANGULO, 1974, 342].

En 1968 López Mozo escribe *El retorno*, una pieza en que la experimentación formal empieza a ceder terreno frente a la necesidad de denuncia social. Las representaciones de sus piezas son muy numerosas: *Moncho y Mimí* obtiene buenos resultados y se representa en la temporada 68-69 en Albacete, Elche, Santander y Valencia por La Carátula; *El testamento* es seleccionada como

⁴ V. MIRALLES, 1977, 200-203; MIRALLES, 1980, *Primer Acto* nº185, 128-138, y MATILLA, 1970, *Primer Acto* nº123-124, 73-74.

obra “obligatoria” en el I Festival de Teatro Universitario de Palma de Mallorca (*Palma 68*), de modo que es representada por el TEU de Murcia, el TEU de Valladolid, el Teatro de Cámara Ximénez de Cisneros de Madrid y el TEU de Sevilla (Tabanque); también grupos universitarios son los que representan *Los novios*, *Los sedientos*, *La renuncia*, y sobre todo sus piezas más recientes, *Collage Occidental* y *El retorno*, que recibe una Mención honorífica del Premio de Teatro de la Agrupación Artística Aragonesa.

Y es ahora cuando López Mozo imprime un nuevo giro a su producción. Lejos de anclarse en un sistema dramático definido, distintas influencias empiezan a sedimentarse en su teatro dando lugar a piezas singulares en el panorama español: *Crap, fábrica de municiones* puede considerarse ya “un auténtico drama brechtiano” [OLIVA, 1989, 410]. Y es que durante los últimos cuatro años López Mozo ha entrado en contacto con el teatro de Brecht, Artaud, el Living Theatre, Peter Weiss... nombres decisivos para su lenguaje teatral. En 1968 el estreno en Madrid de *Marat-Sade*, dirigido por Marsillach, conmociona al público, a la crítica y a los dramaturgos preocupados por la función social del teatro⁵. En el Festival de Nancy 68 actúan el Teatro Universitario de Cali, el Bread and Puppet Theatre y el Teatro Campesino de Fresno. La implicación ideológica de estos grupos en la práctica teatral coincide con el concepto de teatro popular que defiende López Mozo. Y al Festival de Avignon del 68 acude el Living con *Paradise Now*⁶, que finalmente se representó gratuitamente fuera del

⁵ Véanse los artículos de MONLEÓN y NIEVA publicados en *Primer Acto* nº102, septiembre 1968, 11-19, y SASTRE, 1970 b, 5-8.

⁶ Es interesante la crítica de Jotterand sobre el *Paradise Now* la segunda vez que acuden a Avignon (y en la gira americana del 69) porque muestra una visión muy diferente de su intervención a la registrada el año anterior. La incapacidad para contactar con el público sin agresividad explica muy bien las limitaciones y peligros que acechaban la forzosa implicación del espectador en el espectáculo, al tiempo que revela la predisposición del público para la participación activa tras los conflictos del año 68. [V. GARCÍA TEMPLADO, 1978, 45].

Festival por complicaciones políticas. López Mozo destacaba entonces en *Primer Acto*:

El Living no teoriza sobre el camino a seguir. Explica el que él sigue, demostrando así que las posturas puras pueden mantenerse por encima de presiones y amenazas y echando por tierra los argumentos falsos de los que no son capaces de llevar a la práctica las teorías que pregonan. [LÓPEZ MOZO, “El Living Theatre en el Festival de Avignon”, 1968, 62]

En este caso, como en los otros citados, no se trata tanto de asimilar formas o lenguajes teatrales como de apuntalar el compromiso político y social inherente al oficio teatral. De modo que antes de entrar de lleno en la década de los 70, López Mozo ha depurado las constantes de su teatro: el compromiso político-social y el deseo de romper la pasividad del espectador.

En 1969 tenía una idea bastante clara del teatro que debía hacer. Y lo hice. En ese año y en el siguiente escribí *Matadero solemne*, *Guernica* y *Anarchía 36*, obras en las que quedan recogidos tanto mis planteamientos estéticos como políticos. [LÓPEZ MOZO, 1980, “Apuntes para una biografía”, s/p].

Como era de prever, tal determinación condena sus obras a la prohibición (basta considerar los títulos), de modo que resultaba inútil presentar sus piezas a la Junta de Censura.

Otros datos corroboran la madurez teatral del todavía joven López Mozo. A la sólida vinculación con el teatro universitario e independiente hemos de añadir la participación en proyectos de autoría colectiva, consecuente con su peculiar modo de entender el oficio de dramaturgo. En 1969 publica con Matilla

y García Pintado *Variaciones para una cama sola*, primera muestra de una larga colaboración, especialmente con Matilla, que llegará hasta 1980. La obra se presenta en el Festival de Valladolid 69. Desde ahora, cuando sus obras se publican y se representan más que nunca, decide profundizar en la colaboración con grupos y autores, de modo que durante los primeros setenta la creación individual pasará a un segundo plano.

Varía también en estos años su situación personal. En 1970 entra a trabajar en otra empresa agrícola en la que permanecerá hasta 1996. Un año después contrae matrimonio y se instalan en la casa de Martínez Campos que había sido sede de la Institución Libre de Enseñanza y domicilio familiar de Jerónimo:

Conservamos aquel piso en el que nos habíamos reunido varias veces los autores de *El Fernando*, en el que Juan Margallo escondió los instrumentos musicales de Tábano en alguno de esos momentos en que la policía andaba detrás de ellos, por allí pasó Juan Bernabé... [E 3].

Los cambios que va a sufrir la sociedad española durante la década de los setenta afectan muy directamente a la evolución cultural y teatral del periodo. Desde 1962 ⁷ se han generado nuevas condiciones en el seno del régimen franquista impulsadas por el *desarrollismo* y la bonanza económica. Ideológicamente se ofrece también una imagen de liberalización, sobre todo de cara al exterior⁸. La evolución de la sociedad española encuentra eco en el naci-

⁷ En 1962, estalla en Asturias "el conflicto laboral más importante desde 1939" [BOZAL, 1981, 41], que se extendería a otras zonas mineras y contaría con el apoyo de los intelectuales. Este es sólo un detonante de los cambios del 62, analizados, entre otros, por Mainer, Tamames, Solé Tura, y contrastados en el estudio de Elías Díaz [DÍAZ, 1974 y 1981].

⁸ "Una pretendida despolitización de la sociedad parece ser la panacea tecnocrático-política. [...] El desarrollo y la despolitización son parodias tan claramente ideológicas que el mismo régi-

miento de nuevas inquietudes intelectuales, manifestada en el desarrollo editorial o los movimientos universitarios⁹. Los años 70 no harán sino acentuar las diferencias entre el inmovilismo del régimen (su *bunkerización*)¹⁰ y el dinamismo de los sectores más progresistas de la sociedad española, de la clase obrera, de la universidad y hasta de la Iglesia. El mundo editorial se afianza, eludiendo mal o bien las complicaciones censoras, y el contacto con la realidad europea se hace más habitual y deseable. Son los años en que el Nuevo Teatro empieza a ganar terreno a la generación realista y se constituye como vanguardia formal e ideológica, e incluso presenta visos de convertirse en una verdadera generación. Se trata de un momento clave en la trayectoria de López Mozo: ni limitaciones escénicas, ni administrativas, ni políticas, lograrán apartar al dramaturgo de sus objetivos teatrales, que, si bien no han variado sustancialmente respecto a sus inicios, sí se definen cada vez con mayor nitidez. Algunas de sus actitudes frente a la administración, la censura o los grupos independientes, revelan la voluntad de no romper las exigencias éticas en aras de una mayor facilidad para la difusión de su teatro. La necesidad de estrenar

men se verá obligado ocasionalmente a abandonarlas: el apoyo de los intelectuales a los huelguistas asturianos y las protestas por las torturas, la campaña en torno a Julián Grimau, el proceso de Burgos... [...] Ahora bien, la ideología del desarrollo y del apoliticismo se completaba con otro planteamiento: España caminaba hacia Europa. La ley de Prensa e Imprenta [...], la aparición de asociaciones culturales y de estudios, de clubs de apariencia política, la tolerancia progresiva hacia algunas críticas de la política gubernamental..., todo ello estaba encaminado a proporcionar una nueva imagen de España en Europa sin poner en peligro el poder y la estabilidad del sistema" [BOZAL, 1981, 43].

⁹ Véase "Dos grupos generacionales de posguerra", donde Ricardo Gullón y José Ramón Marra-López establecen el perfil generacional de aquellos que posibilitarán la crítica al régimen (los "preocupados" y los "politizados u ocupados") [GULLÓN, MARRA-LÓPEZ, 1981, 23-28]. También Elías Díaz [DÍAZ, 1974 y 1981] y Mainer [MAINER, 1981] abordan el contexto cultural e ideológico de este periodo.

¹⁰ "La precaria estabilidad conseguida desde 1962 se rompe definitivamente a finales de la década de los sesenta", como analiza Bozal. La crisis económica e ideológica desembocará en los setenta en el *carrerismo* y en el retroceso que supone esa *bunkerización*. V. BOZAL, 1981, pp 43-45.

y de publicar lleva a muchos autores del Nuevo Teatro a revivir la nunca concluida polémica que habían desencadenado los realistas sobre “posibilismo” y “pactismo”¹¹ en la década anterior. Miralles confirma cómo en los 70 las actitudes de los dramaturgos reproducían idéntica controversia:

algunos autores creían en el posibilismo, luchar desde dentro; otros no. Recuerdo que la posición más radical la ostentaban Matilla, López Mozo y García Pintado. Para ellos sólo había que admitir -¡qué remedio!- lo impuesto por la Administración, pero jamás trabajar voluntariamente con ella. Tener demasiada prisa por alcanzar el éxito -frase que aleteaba en las reuniones de Madrid y Barcelona- puede llevar a pactos con el Gobierno. [MIRALLES, 1977, 58-59].

Las actitudes de rechazo a todo lo que llevara sello oficial impusieron que los dramaturgos, siempre y razonablemente quejosos del trato recibido, rehusaran cualquier tipo de intercambio no enfrentado con la Administración, metiendo en el mismo saco colaboracionismo, subvenciones y TVE¹². De modo

¹¹ La revista *Primer Acto* ilustró la controversia desencadenada en el ámbito teatral, cuyos protagonistas, Alfonso Paso, Buero Vallejo y Alfonso Sastre dieron carta de naturaleza a una discusión que había de ir extremándose con los años. Alfonso Paso empezó hablando de la “Traición” [PASO, 1957, 2] que suponía ser autor de éxito. Sastre publica en respuesta “Teatro imposible y pacto social” [SASTRE, *Primer Acto* nº 14, 1960, 1-2] donde, sin detenerse en fáciles descalificaciones, trata de analizar el significado de posturas como la de Paso o la de Buero Vallejo, al que señala defensor de “hacer un teatro posible en España, aunque para ello sea preciso realizar ciertos sacrificios que se deriven de la necesidad de acomodarse de algún modo a la estructura de las dificultades que se oponen a nuestro trabajo” [*Ibidem*]. Por supuesto, Sastre defiende el teatro que él prefiere denominar “momentáneamente imposibilitado”, especialmente si es contra un aparato de control contradictorio, imprevisible y fantasmagórico. Su no al pacto, como el de otros autores, incide en el trabajo con teatros universitarios y de cámara (aún no se ha definido el independiente), lo que demuestra que no andaba descaminado. Sus obras, como las de otros autores críticos, *realistas* o *simbolistas*, acabarán apoyándose en esos circuitos. Pero si los primeros volverán a las grandes carteleras, los segundos apenas conseguirán escapar de círculos siempre minoritarios.

¹² V. MIRALLES, 1977, 57-58 y la sesión dedicada a “Dramaturgos y política Teatral” del Encuentro de Autores Teatrales, publicada en *La escritura teatral a debate*, CNTE, 1985, 201-240.

que la actividad de los autores más radicales, pese a ser cuantiosa y significativa, sigue condenada al silencio o a la difusión minoritaria. Aún así, los obstáculos no conseguirán alterar las intenciones críticas ni los planteamientos estéticos de López Mozo. Primero se propone, con Matilla, García Pintado y Miguel Arrieta, un guión sobre el tema de la violencia para un espectáculo musical: *¡Lástima que hoy no llueva!*, o *La gota estéril*, censurada. En 1971 colabora con otros siete autores en el proyecto colectivo de *El Fernando*, coordinado y dirigido por César Oliva para el TEU de Murcia. La experiencia supone la culminación de su empeño en la creación colectiva. El 13 de octubre de 1972, en el VI Festival de Sitges, se estrena *El Fernando*, pero al ser obra exclusivamente autorizada en festivales o universidades, sólo consigue seis representaciones: una en Badajoz, dos en Salamanca, una en Tarragona y dos más en Murcia.

Los primeros setenta son años muy productivos en los que López Mozo parece querer exprimir las posibilidades de la expresión teatral. Si por un lado se atreve con guiones para cine mudo (*Horas y Contrapuntos*), por otro escribe un happening (*Maniquí*), y una pieza para café-teatro (*Réquiem por los que nunca bajan y nunca suben*). Son todas obras fechadas en 1970, año en que crea, además, una de sus piezas más significativas: *Anarchía 36*, publicada siete años después. Su teatro es reconocido con el premio Arniches 1970 por *Matadero Solemne*, que había sido censurada el año anterior.

En 1972 *¡Es la guerra!* resulta Finalista en el Premio Ciudad de Alcoy y vuelve a colaborar con el Teatro Lebrijano en una pieza muy ambiciosa social y teatralmente: *Espectáculo Andalucía*. La obra no llegó a ser estrenada debido al fallecimiento del fundador y director del Teatro Lebrijano. Sigue representándose su primer teatro, al que el dramaturgo retorna para escribir una nueva versión de *La renuncia* titulada *Ceremonia nupcial*. Por si toda esta actividad

fuera escasa, escribe *El caserón*, uno de los happenings más peculiares de su carrera, tanto por la resolución de la siempre conflictiva participación del espectador, como por la visión política sobre la transición que transmite.

En 1973 se mete de lleno en proyectos de colaboración, por lo que su obra individual se resiente. El 11 de Octubre el TEU de Murcia clausura el VIII Festival de Sitges con el estreno de *Parece cosa de brujas*, escrita en colaboración con Luis Matilla. La obra sólo logrará diez representaciones -debido a las mismas limitaciones impuestas a *El Fernando-*, cuatro de ellas en Francia. Dos nuevas colaboraciones con Matilla ocupan 1973: *Los conquistadores*, en la que también participa Juan Margallo, y *Los fabricantes de héroes se reúnen a comer*; con Matilla y el grupo de César Oliva. Ninguna conseguirá llegar a los escenarios. Este año se celebra en Madrid la Primera Semana de Teatro Universitario, a la que asiste el autor. Su vinculación con el mundo teatral, y no sólo con la escritura dramática, está del todo afianzada. Lo que no le impide escribir dos cuentos: *El cazador* y *La casa de las luces*.

1974 insiste en los aspectos más representativos de los dos últimos años. De nuevo el tándem Matilla- López Mozo colabora con el TEU de Murcia en el *Mío Cid*, que ya había tenido 40 representaciones. Se trata, por tanto, de un trabajo parcial para ampliar la obra primitiva. Se representa el 26 de julio en la Universidad de Oviedo y dos días después inicia por la provincia de Soria una Campaña de extensión teatral, para llegar, a finales de año, a la Universidad de Burdeos. Este año escribe también un ensayo emblemático: *Teatro de barrio/ teatro campesino*, una reflexión sobre aspectos del teatro comprometido y popular que recoge muchos de los conceptos que han animado su dramaturgia hasta ahora. Continúa su incursión en la narrativa con una novela: *El happening de Madrid*.

En 1975 muere Franco. La situación política exige a los autores nuevas actitudes. Como bien refiere Sanz Villanueva,

La tónica general de hacia 1975 es la de un notable desnortamiento de nuestros escritores [...]. Parece, pues, que todo el mundo busca algo diferente sin que se sepa muy bien cuál es la meta. [SANZ VILLANUEVA, 1994, 48-49].

En esta tesitura parece encontrarse también López Mozo, y el síntoma más evidente es la falta de actividad creativa, tan inusual en el dramaturgo. Salvando una nueva experiencia de creación colectiva con el grupo Bojiganga, que cuajará en la obra *Por venir*, pocas novedades hay que consignar en este momento. Incluso ahora el azar quiere que el fin de la dictadura impida la representación de la obra *Los fabricantes de héroes se reúnen para comer* al ser suspendido el Festival de Sitges. Nunca llegaría a estrenarse porque el texto estaba concebido para enfrentarse a censura y su reelaboración no satisfizo a los autores. Era el momento, como declaraba el autor, de

acercarme a otros temas que siempre me interesaron y cuyo tratamiento pospuse en aras de lo que entonces me parecía, y era, prioritario. [LÓPEZ MOZO, 1986, "Noticia de mí mismo", 12].

Pero en muchos aspectos, los años siguientes resultarían decepcionantes para el teatro español. La muerte de Franco impuso el sentimiento general de que se iniciaba una nueva etapa en la historia española. El mundo cultural, y muy especialmente el teatral, presiente que ha llegado el momento de modificar actitudes a las que había obligado la dictadura:

No es que creyéramos que se había producido un corte político radical ni que la modificación de las instituciones significaba el cambio automático de la realidad teatral, pero es obvio que la transición democrática suponía el fin de un exilio interior, la invitación a participar en la vida del país con un ánimo distinto. [MONLEÓN, 1982, *Primer Acto* nº93, 3-4].

En términos generales, el giro político hacia una democracia con voluntad de perdurabilidad no supuso el esperado cambio teatral. Los primeros años de la transición mostraron una actitud política teatral ilusionada, alentada por la buena voluntad de crear las bases de una nueva sensibilidad. La creación del Ministerio de Cultura, la desaparición de la censura, la adjudicación de subvenciones, el deseo de recuperar textos olvidados, etc.¹³, no se vieron apoyados por una gestión sólida capaz de sustituir lo suprimido. Desde 1976, la aparición de instituciones públicas vinculadas al hecho teatral tratan de devolver al teatro su carácter público, dada la aureola culturalista que había ido forjándose en torno a ciertos espectáculos, como la ópera o la danza, tradicionalmente elitistas, y ahora también en torno al teatro y al cine. El Centro Dramático Nacional, el Centro de Documentación Teatral, el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y otras instituciones dependientes de las diferentes administraciones, quisieron alentar la vitalidad del teatro español con cierto aire de premura y no pocas veces con el estigma de su arbitrariedad y falta de criterio. De todas las instituciones citadas, el CNNTE parecía responder a las necesidades de los autores que hasta entonces no habían

¹³ Véase el análisis de Luciano García Lorenzo: "El teatro español después de Franco (1976-1980)" [G^a LORENZO, 1980, 437-449], que sintetiza en quince puntos los aspectos más significativos del lustro en el teatro español. Monleón y Medina se ocuparon habitualmente de la situación en las páginas de *Primer Acto*. Pueden consultarse, por ejemplo, los números 187, 188, 190-191, 195, 197 y 207, para continuar con los años siguientes, desde el 81 al 85.

tenido acceso a los escenarios, al pretender el fomento de nuevas fórmulas y textos teatrales. De alguna forma, se trataba de suplir, e incluso de absorber, la misión de un teatro independiente que tendía a la profesionalización y al abandono de las formas de trabajo de los 60 y 70. La dirección de Guillermo Heras, miembro de uno de los grupos más representativos del teatro independiente, subrayaba el carácter abierto y divulgador con que nacía¹⁴. Pero tampoco aquí va a encontrar la solución gran parte del teatro que había permanecido oculto durante la dictadura. Las demandas de los autores vivos, tanto de los *realistas* como del Nuevo Teatro, son apenas atendidas. Así resume César Oliva el escaso significado que tuvieron en el conjunto del teatro español de las últimas generaciones las contadas representaciones de sus obras:

La “operación restitución” (Ruiz Ramón, en Pörtl [1986]) aplicada al teatro español en general (estrenos de Martín Recuerda, Rodríguez Méndez, Muñiz, Olmo, Riaza, Romero Esteo, Matilla, García Pintado, Miralles, Ruibal, etc.) sólo fue un acto testimonial, de agradecimiento a los servicios prestados, pues aunque algunos de esos estrenos fueron éxitos clamorosos, nunca llegaron a tener la confianza del poder teatral, esto es, la habitualidad en la programación. El teatro español, el nuevo sobre todo, siguió teniendo ese carácter de interinidad que lo caracterizara en tiempos de Franco. [OLIVA, 1986, 427].

Las cosas no iban a resultar fáciles, ni siquiera bien entrados los 80, porque los problemas del teatro español necesitaban de una voluntad política que no llegó a definirse, como bien analizaba Monleón:

¹⁴ López Mozo se hace eco de las esperanzas depositadas en el CNTE y de las “sombras sobre mi optimismo” en LÓPEZ MOZO, 1985, “Notas para un diálogo entre los autores y la Administración”, 210-211.

Los nuevos tiempos conservaban, en lo que al teatro se refiere, [...] muchos trazos de los antiguos, especialmente la conformación del público y el menosprecio de las clases políticas a la actividad escénica. [...] ningún partido ha definido su política cultural en función de su correspondiente programa, limitándose, por lo general, a una serie de actuaciones coyunturales, olvidando que es ridículo hablar de una transición democrática sin un planteamiento, firme y a largo plazo, de la política cultural que contribuya a modificar el pensamiento social español. [MONLEÓN, 1982, *Primer Acto* nº93, 3-4].

Las últimas palabras de Monleón descubren lo que para López Mozo resulta prioritario. Al desencanto teatral se superpone la frustración de las expectativas sociales y políticas que había generado la transición. Algunos la consideraron un pacto con el antiguo régimen, que conducía, muchas veces por temor a una involución, a posturas ambiguas, lo que según López Mozo, suponía la vuelta a actitudes reaccionarias, tanto en el plano social como en el teatral:

nos hemos vuelto más conservadores de lo que éramos.[...] La intuitiva pero frustrada renovación del teatro español no puede entenderse sin considerar que el paso de la dictadura a la democracia no ha sido consecuencia de una ruptura política, sino de una transición, que si para muchos ha sido modélica, para otros, entre los que me cuento, nos ha privado de un cambio en profundidad que nos permitiera recuperar plenamente los años perdidos. [LÓPEZ MOZO, *Estreno* XIII, nº2, 26].

Debemos tener en cuenta que la preocupación de López Mozo acerca de la salida de la dictadura había comenzado muy pronto y su teatro había reflejado tal inquietud. Las expectativas que había manifestado en *El testamento* (1966)

y en *El caserón* (1972) nada tienen que ver con la realidad política desde 1975, como revela su última obra sobre la transición, *Compostela*, fechada en 1980.

Pero todavía en 1975, López Mozo está reorganizando su trabajo como dramaturgo frente a la nueva situación política. Lo que, desde luego, no debía resultar fácil¹⁵. En 1976, declaraba en una entrevista:

Ya no sirve el leer entre líneas y hay que hacer algo más avanzado, constructivo y claro, de cara a la validez de nuestras obras.

[LÓPEZ MOZO, 1976, *Informaciones*, 23-11-1976].

Por el momento, se dedica a recoger frutos de su anterior actividad. En 1975 *Anarchía 36* recibe una Mención en el Premio El Galpón de Teatro Latinoamericano¹⁶ y en 1976 se publica *Teatro de barrio/teatro campesino*. Su primera creación de estos años es un encargo de César Oliva para la Compañía Corral de Comedias de Almagro: *Comedia de la olla romana en que cuece su arte la lozana*, escrita y estrenada en 1977, y que realiza gira por toda España. También 1978 está marcado por la colaboración con César Oliva. Tras participar en la I Semana de Estudios Lorquianos en Murcia, surge la idea de elaborar la primera obra del que debía ser el Teatro del Matadero, compañía estable de Murcia. Nace entonces *Memoria de un matadero*, germen de *Como reses*, escrita con Matilla, que recibiría el Premio Arniches 1979. López Mozo comienza a recobrar el pulso de su mejor dramaturgia y en 1979 crea dos nuevas pie-

¹⁵ Miralles refiere situaciones y anécdotas que ilustran el conflicto generado en los intelectuales españoles preocupados por la *eficacia* social de su trabajo tras la muerte de Franco respecto a lo que debían ser los nuevos caminos medidos "por los resultados y no por las intenciones", como señalaba Monleón. V. MIRALLES, 1977, 148-153.

¹⁶ "El Premio El Galpón lo convocaba la compañía del mismo nombre, con sede en Montevideo (Uruguay). Lo dirigía Atahualpa del Cioppo, un nombre mítico en el teatro latinoamericano." [LÓPEZ MOZO, E. 3].

zas, muy diferentes, *En busca del sexo perdido*, y *Muerte apócrifa de Antonio Machado contemplada por Luis Buñuel*. No es año sólo de teatro. Su novela *El happening de Madrid* resulta finalista del Premio Blasco Ibáñez y escribe dos cuentos: *Quelonia del Mediterráneo* y *El secuestro del hijo de Juan Ruiz*.

La década de los 80, abierta con *Compostela* y *La flor del mal*, trata de asentar los experimentalismos en piezas cada vez más rotundas. Como si las dos obras citadas pusieran coto al desencanto político, la primera, y a la inquietud formalista, la segunda, las piezas siguientes resultan ser, a grandes rasgos, un compendio de sus mejores estrategias teatrales. Después de *El Paraíso perdido de Gaucín* (1981) y el monólogo *La diva* (1982), escribe *Bagaje* (1983) que recibiría el Premio Enrique Llovet cinco años después y con la que inicia una etapa decisiva en su último periplo teatral. Vuelve al teatro breve en *Tiempos Muertos. Cinco obras fuera de formato* (1984), que, en cierto modo, es una revisión de un teatro denso y escueto, ahora más elaborado. En 1986 escribe *D.J.*, una peculiar interpretación del mito de don Juan que le vale el Premio Castilla-La Mancha de ese mismo año. Otro de sus “homenajes”, *Representación de un poema visual de Joan Brossa*, revela la agilidad y el humor con que domina la pieza breve. En 1987 escribe *Los personajes del drama*, pero la preparación del estreno de *Como reses*, con Matilla y el director Antonio Malonda, ocupa gran parte de su actividad teatral:

La necesidad de revisar el texto a la luz de la nueva situación política española y la de adecuar el número de personajes a las posibilidades del reparto permitido por un ajustado presupuesto, nos obligó a trabajar intensamente durante los meses que precedieron al estreno. [LÓPEZ MOZO, 1990, “A propósito de la autoría de *Yo, maldita india...*”, 22]

Pero es 1988 otro de esos años extraordinariamente productivos: a dos obras breves (*A telón corrido* y *Madrid-París*) les sigue una pieza de corte histórico, *Yo, maldita india*, que viene a alentar las expectativas generadas con *Bagaje*. Tampoco ahora se atenderá al trabajo convencional del dramaturgo, sino que, centrado en las aptitudes escénicas de la obra, establece una estrecha colaboración con Antonio Malonda para aunar las ventajas de un texto escrito, previo y “acabado”, con la posibilidad de remodelación durante el montaje. López Mozo explica el peculiar modo de trabajar en *Yo, maldita india*... en términos no muy alejados del espíritu que animaba sus primeras experiencias de colaboración, aunque hayan variado los métodos:

Sirvan, pues, estas líneas para dejar constancia de que la autoría de *Yo, maldita india*... no es cosa de uno, sino el fruto del trabajo de dos profesionales que, por pertenecer a dos esferas creativas, han logrado compaginar sus aportaciones sin estorbarse. [Ibídem.]

Y ya en los noventa encontramos dos obras muy sólidas, ambas premiadas, que pueden ser lo más representativo de estos años y de buena parte de su teatro: *Eloídes*, premio Hermanos Machado y Premio Álvarez Quintero de la Real Academia Española en 1992, y *Ablán*, que consigue el Premio Tirso de Molina en 1996 y el Premio Nacional de Literatura Dramática 1998. Las dos piezas son muestra de una depurada técnica dramática que no ha abandonado su objetivo crítico fundamental. Como ha destacado Virtudes Serrano, López Mozo

siempre se ha manifestado como un autor crítico, pero en algunos de sus últimos textos ha puesto el dedo en lo más descarnado de las llagas del pasado y de la sociedad actual. *Yo, maldita india*...,

en el ámbito de la recuperación y juicio del pasado, *Eloides* y *Ablán* son exponentes claros de las calidades artísticas y de la actitud del dramaturgo y serían motivo suficiente, en cualquier otro país, para que pasasen a la escena inmediatamente, consagrando de esta forma a su autor. [SERRANO, 1997, 10].

Actualmente, continúa colaborando en publicaciones teatrales¹⁷; es Secretario General de la Asociación de Autores de Teatro desde 1996; vocal de la Junta Directiva de la Asociación Cultura, Sociedad y Progreso; miembro del Consejo de Patronos de la fundación Fomento del Teatro; miembro de AETIJ (Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud). Y, como era de esperar, sigue escribiendo teatro. Una de sus últimas piezas, *El engaño a los ojos* ha sido reconocida con un nuevo premio, el Fray Luis de León 1998.

1.2. Itinerario generacional: los realistas y el Nuevo Teatro.

La trayectoria personal de López Mozo informa de muchos de los méritos y las contradicciones del teatro español durante los años 60 y 70, e incluso puede considerarse buen ejemplo de los obstáculos con que tropiezan los intentos renovadores y de las estrategias para sortearlos. A simple vista es fácil advertir una preocupación rigurosa por el quehacer teatral y por su vinculación

¹⁷ Su trabajo en prensa ha sido constante y además de publicar esporádicamente en *Yorick*, *Primer Acto*, *Estreno*, *Gestos*, *Teatro in Europa*, *Proyecto Escena*, *República de las Letras*, *Estaferia*, *ADE*, *Leviatán*, *ABC*, *Actores*, *El Faro de Motril*, *El Bolletí de la taula valenciana d'autors teatrals*, *Assaig de Teatre*, *Discusión y Convivencia*, *Por Favor*, y *Urnarela*, formó parte del Consejo de redacción de *Pipirijaina* desde 1978 hasta su cierre en 1983, participó en *Hermano Lobo* desde 1972 hasta 1973 bajo los seudónimos de Krap, K., Minski, El Mozo Viajero y Jerónimo III, escribió habitualmente en *El Público* desde 1983 hasta su desaparición en 1992, y desde 1987 colabora en *Reseña*.

con una realidad social considerada inadmisible. Este doble interés equipara los intentos de los dramaturgos españoles con el teatro renovador y comprometido que surge en Europa y en Estados Unidos, aunque aquí su difusión -paralelamente a sus logros- fuese menos relevante. Son muchos los autores españoles tratando de encontrar una alternativa al teatro visible en las carteleras, donde junto a espectáculos revisteriles, figuran obras comerciales, extranjeras y clásicos sin mucho lustre teatral en su reposición¹⁸. No todos están seguros del rumbo emprendido y pocos van a lograr que sus obras alcancen sus objetivos, pero ahí están, creando un abono vivificador para la escena española, que no se sabe ni cuándo ni cómo va a dar sus frutos. Dos amplias corrientes dramáticas, identificadas en ocasiones con grupos generacionales, vertebran los intentos renovadores: el nuevo *realismo* y el que denominamos Nuevo Teatro. La disparidad de la crítica al clasificar o establecer las tendencias de los distintos dramaturgos, así como la visión de los protagonistas sobre la evolución de la situación teatral, son signos evidentes de la confusión al definir y sistematizar el quehacer dramático de estos años. Las clasificaciones generacionales son a menudo contradictorias o poco rigurosas. Algunos críticos engloban en la misma generación a dramaturgos tan dispares como Buero y Gala, o Muñoz y López Mozo, y otros niegan cualquier proyecto generacional o grupal. Aunque son muchas las diferencias entre los autores de este periodo, no es menos cier-

¹⁸ Véase el resumen de Doménech "Reflexiones sobre la situación del teatro" [DOMÉNECH, 1963, 4-8], que analiza estos aspectos. Para tener una visión bastante aproximada de lo que pasaba en los escenarios se pueden revisar los anuarios de las carteleras españolas editadas por Aguilar, o los resúmenes anuales de Primer Acto [V. nº29-30 (1961), nº36 (1962), nº47 y nº48 (1963), nº62 y nº66 (1965), nº98 (1968), nº116 (1969), nº134, (1971), nº143 (1972), nº152 y nº159-160 (1973)]. *El Espectador y la Crítica* recoge en veintisiete tomos, a razón de uno por año, la situación teatral entre 1953 y 1985. También *Reseña* realiza balances de temporada, en ocasiones circunscritos a Madrid o Barcelona [V. nº34 (1970), nº46 (1971), nº 58 (1972), nº69 (1973); nº77 (1974)]. La cartelera teatral madrileña de la transición aparece registrada minuciosamente en *La escena madrileña en la transición política (1975-1982)* por Manuel Pérez Jiménez.

to que factores contextuales van a configurar un sustrato común muy poderoso: todos ellos hacen un teatro de oposición ideológica al régimen franquista y a la vigencia de estructuras sociales obsoletas. A partir de esta premisa, los derroteros que emprende cada autor dibujaran un espacio teatral propio en muchas ocasiones difícil de catalogar. Más aún si tenemos en cuenta la evolución y transformación a la que someten su producción.

1.2.1. Los realistas.

Nos interesa mencionar a este grupo de dramaturgos, aparentemente ajenos al teatro que analizamos, porque, coincidiendo en parte del tiempo histórico con el Nuevo Teatro, comparten, además de la hostilidad de la infraestructura teatral, no pocos aspectos ideológicos. Su devenir en la historia teatral contemporánea es significativa porque ejemplifica el destino de producciones dramáticas muy diferentes a las del Nuevo Teatro que, sin embargo, acabarían sufriendo las mismas limitaciones. No se expone aquí un análisis pormenorizado del grupo realista, sino que se alude a algunos aspectos que contribuyen a dibujar un entorno compartido con el Nuevo Teatro:

Su paso por la historia del teatro español está quedando como un hito que en su momento pudo variar el rumbo de la escena nacional, pero que las circunstancias sociales impidió en beneficio de la comedia hueca, protagonista del teatro durante el franquismo.[...] Sociológicamente, el tema se agrava cuando, recuperadas las libertades públicas por las que lucharon estos autores, el tiempo los remite a tierra de nadie. Los *realistas* son dramaturgos anacrónicos por excelencia; con Franco, censurados y olvidados en comparti-

mentos estancos; sin Franco, olvidados y tachados de antiguos. Quizá con esta generación e incluso con la siguiente, la de los *simbolistas*, totalmente diferenciada en la estética, pero tan luchadores por la democracia como los *realistas*, la historia haya realizado una injusta prueba. O, más probablemente, el paso del tiempo, unido a determinadas circunstancias sociales, ha producido esta serie de desajustes. [OLIVA, 1989, 262]

La obra de Buero Vallejo supuso una renovación de la escena española: consigue el éxito creando un drama de tintes realistas, *adulto*, para un público adulto que puede plantearse cuestiones fundamentales, sin recurrir a la querencia evasiva que dominaba las comedias de éxito. Las obras de Sastre, Lauro Olmo, Carlos Muñiz, Martín Recuerda o Rodríguez Méndez empezarán a inculcar un sentido crítico a la sociedad de entonces. La temática de las obras realistas trata de introducirse sin alarmismos, y quizá por eso los autores acceden a una puesta en escena que no suponga una ruptura radical con aquello a lo que el público está acostumbrado, pese a que los *realistas* incluirán poco a poco elementos escénicos novedosos. El realismo que los auspiciaba poco o nada tenía que ver con el naturalismo de oposición al romanticismo, sino que hacía referencia a los temas tratados, la intención -siempre crítica- del autor, y a cierto tratamiento artístico difícil de sistematizar, dadas las características de los autores incluidos en el mismo grupo. Ya en 1960, con la creación del Grupo de Teatro Realista (GTR), Sastre definía algunos puntos de convergencia:

creemos dotada de gran significación, en el enunciado de nuestro propósito, presentar -frente al teatro evasivo e inhibitorio- el anhelo de un teatro de la realidad [...]; de un teatro producido como dramática consecuencia de encuentros graves y profundos entre el dramaturgo y su medio existencial, y montado por nosotros desde la

conciencia de nuestra situación y con una intención interventora, no sólo en la marcha del teatro español, sino también, según la medida de nuestras posibilidades, en el proceso social a que asistimos. [SASTRE, 1960 c), 2].

Aunque abundan las referencias a una “generación realista”, resulta difícil seguir manteniendo su existencia como tal en un sentido riguroso, pero sí formaron un grupo con convicciones y tendencias estéticas similares. Veamos cómo los calificaba la crítica especializada de entonces y su opinión al respecto, siguiendo el minucioso recorrido que establece César Oliva [OLIVA, 1989, 222-226]. En 1962, Monleón, situando como cabeza generacional a Buero y a Sastre, cita una nómina de continuadores a los que califica de “realistas”: Lauro Olmo, Carlos Muñiz, Rodríguez Buded y Rodríguez Méndez. En 1964, Gonzalo Pérez de Olaguer los agrupa como “comprometidos” y añade a los citados por Monleón a Antonio Gala, Martín Recuerda, López Aranda, Alonso Millán, Eduardo Criado, Enrique Ortembach y Jaime Salom. A este insólito conjunto no duda en otorgarles el título de generación, obviamente inaceptable. En 1966, García Pavón, al igual que Monleón y Pérez Minik, sitúa a Buero como iniciador de un grupo que incluye a Martín Recuerda entre los autores citados por Monleón, con lo que se van precisando los nombres que permanecerán bajo la denominación realista. Aunque Miralles los califica de “homogéneos y excluyentes” [MIRALLES, 1977, 19], e incide en el carácter sólido y estable de la Generación Realista, con Buero y Sastre a la cabeza, tan categórica clasificación debe matizarse. Como bien sintetiza César Oliva,

forman ese grupo de autores que sí tuvo problemas con la censura; que sí supieron del corte, modificación o prohibición absoluta. Ese factor sociológico los iguala mucho más que el pretendidamente

científico de generación o de movimiento estético. Porque lo cierto y verdad es que como grupo humano fue mucho menos homogéneo que la apariencia inicial. [...] Las diferentes direcciones que fueron tomando sus carreras demuestra esa falta de homogeneidad. [OLIVA, 1989, 226].

Desde la afinidad de los comienzos a su posterior evolución, la llamada generación realista atraviesa una serie de vicisitudes que le otorgarán el calificativo de “generación perdida”. Efectivamente, a partir de 1967, comienza un proceso de desmembración y alejamiento de la escena que parece agotar los frutos de estos dramaturgos. Sin embargo, volvería a resurgir con fuerza en 1976, entrando, según algunos, en conflicto con la nueva generación teatral. Proféticas habrían de resultar las palabras de Rodríguez Méndez cuando en 1968 sentenciaba:

La generación realista ha desaparecido momentáneamente. Hoy aparecen los grandes y riquísimos movimientos formalistas, que están aportando una forma nueva de drama. Pero, como decía al principio, la corriente realista sigue subterránea y volverá a aflorar. [RODRÍGUEZ MÉNDEZ, 1968, 31].

Y así fue. García Templado habla de “primera y segunda ola de la marea realista” [GARCÍA TEMPLADO, 1992, 42 y ss.], incluyendo en la primera a Buero y a Sastre, en la segunda a Rodríguez Méndez, Martín Recuerda, Lauro Olmo, Alfredo Mañas, Carlos Muñiz, Rodríguez Buded y Juan Antonio Castro. Posteriormente, y dentro de la corriente realista, deja espacio para “los jóvenes de los sesenta”: Agustín Gómez Arcos, Ricardo López Aranda y Antonio Gala.

1.2.2. *El Nuevo Teatro Español*

Y es justo entonces, a mediados de los años 60, cuando empieza su labor otro grupo de dramaturgos que se dieron en llamar “Nuevo Teatro Español”¹⁹, aunque tampoco formasen, en sentido estricto, una generación. De nuevo la crítica es contradictoria al analizar el fenómeno, en buena medida debido al contexto que comparten con los realistas: la oposición y crítica a una realidad política y social que consideraban intolerable y contra la que tratarán de luchar desde posturas estéticas diferentes, eso sí, de las realistas. Con todo, críticos como Ruiz Ramón ofrecerán una visión de continuidad entre unos y otros, con la salvedad expresa de sus tratamientos formales:

No nos parece, sin embargo, racional la disidencia surgida entre los dramaturgos de tendencia “realista” y temática “ibérica” y los representantes, casi todos más jóvenes, de la promoción vanguardista que escriben “otro” teatro, estribados en otros presupuestos y otra estética. [RUIZ RAMÓN, 1986, 489].

Motivos a todas luces suficientes para establecer líneas divisorias. Y así lo sentían los incluidos en una y otra tendencia. En 1972, el estudio de Wellwarth, *Spanish Underground Drama*, por poco riguroso o polémico que fuera, da carta de naturaleza a un movimiento dramático que acogía a los nue-

¹⁹ Wellwarth lo denominó “underground”, Lázaro Carreter “soterrado”, y Berenguer “desvinculado”. Pese a todas las denominaciones, más o menos justificadas, muchos de los autores se calificaban de “Nuevo teatro” para dar a entender su intención de vanguardia teatral ajena a las tendencias realistas, lo que también les vale la denominación de “simbolistas”, ya vista en Oliva. También fuera de España, la dramaturgia más cercana a la que nos ocupa usó el mismo término, bien analizado por MARCO DE MARINIS en *El nuevo teatro, 1947-1970*. Más recientemente, el estudio de Gómez García habla -con las pertinentes reservas- de la Generación del 65, aludiendo al año en que empiezan a dar a conocer su producción escénica [V. GÓMEZ GARCÍA, 1999, 82].

vos dramaturgos. En el libro de Wellwarth se citan autores y obras que, aun con objetivos ideológicos similares a los realistas, parten de un concepto teatral diferente. Es cierto que se mencionan algunos nombres que luego no justificarían su inclusión en el Nuevo Teatro y otros no aparecen, pero hemos de tener en cuenta tanto la cercanía al fenómeno tratado como el desconocimiento de una producción dramática inédita, estudiada a través de los manuscritos que los propios dramaturgos facilitan al autor americano. Fácil sospechar, pues, de la falta de rigor, pero nunca de escaso entusiasmo. Wellwarth, bajo el denominador común de un teatro censurado y vanguardista, incluye la siguiente nómina: José Ruibal, Antonio Martínez Ballesteros y José M^a Bellido -a los que considera, sin ninguna justificación, pioneros o cabeza del movimiento *underground*-, Juan Antonio Castro, Jerónimo López Mozo, Miguel Romero, Manuel Martínez Mediero, Luis Matilla, Ángel García Pintado, Diego Salvador, Miguel Rellán y Eduardo Quiles, a los que suma los exiliados Elizondo y Guevara, teatro catalán y el ambiguo “Otros autores” (Gil Novales, Pérez Dann, Alberto Miralles, Julio López Medina, Luis Riaza y Alfonso Jiménez Romero).

Sin entrar en críticas a la obra de Wellwarth²⁰, abundantísimas hasta en el prólogo a la edición española, sí hemos de reconocer el logro de “inventarnos un poco a todos” [V. WELLWARTH, 1978, 12], como apunta en él Miralles, y de mantener incluso una perspectiva similar a la de Ruiz Ramón en cuanto a la consideración de los dramaturgos realistas como antecedentes de los “nuevos autores”. A pesar del sentimiento generalizado que presenta a Ruiz Ramón como adalid del movimiento realista y a Wellwarth del vanguardista, no debemos olvidar algunos datos que amplían el panorama. Ruiz Ramón dedica más

²⁰ Véase la valoración crítica que hace de ella César Oliva, muy acertada al señalar las peculiaridades del contexto español [OLIVA, 1989, 345-346].

espacio en su estudio a aquellos que han estrenado y editado -los *realistas*-, pero en absoluto descalifica la obra de los *nuevos*, a los que presenta como continuadores. Wellwarth se propuso justo lo contrario: hablar del teatro censurado menos conocido y más vanguardista, por lo que no citar al propio Buero o a otros realistas también prohibidos responde a una tendenciosidad en cualquier caso legítima, y que no evita que al final de su libro explique:

Hay muchos autores a los que no nos hemos referido en este breve repaso del renacimiento del teatro español. Algunos, como Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Carlos Muñiz y Lauro Olmo, ya son conocidos por haberse publicado en Estados Unidos, o a través de otros críticos. [WELLWARTH, 1978, 234].

De hecho, en respuesta a Isasi Angulo sobre las figuras del teatro subterráneo, contesta con la nómina que aparece en su libro, a la que añade a Carlos Muñiz, y la siguiente declaración:

Naturalmente no quiero olvidar los bien conocidos nombres de Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre y Lauro Olmo, que son los fundadores del movimiento. [ISASI ANGULO, 1974, 501].

Tales opiniones son hoy difíciles de mantener, tanto por la crítica como por sus protagonistas. Comparten, como hemos visto, la oposición a un régimen político y social con el que no están dispuestos a pactar, la creencia de la urgente renovación de la escena española, y la lucha contra un sistema administrativo y económico que mantiene el teatro español anclado en posturas reaccionarias y evasivas. Pero el afán rupturista del Nuevo Teatro se opone también al camino emprendido por los realistas y su lenguaje dramático no tiene

nada que ver con el de sus antecesores. Prueba de ello es el enfrentamiento entre ambos, en ocasiones tan visceral, que parece pesar más lo que los separa que lo que los une. Aunque no deje de ser paradigma del enconamiento, baste citar la opinión de uno de los realistas, Rodríguez Méndez, cuya referencia a las tendencias vanguardistas sigue hoy resultando insólita y viene a corroborar las diferencias entre las dos tendencias dramáticas del periodo:

Los conservadores comprendieron muy pronto que, frente a los productos de los autores realistas, había que oponer un dispositivo especial. [...] Y, por medio de lo que Alfonso Sastre denominó 'subcomisarios de la cultura', se dio muy pronto con el eficaz enemigo: el vanguardismo, el absurdismo, el movimiento tecnológico. Con ello se ganaban dos bazas: por una parte, la burguesía, a través de sus ejércitos jóvenes y snobistas, introducía un teatro futurista y nuevo, acomodado al clisé europeo y mundial, por otra parte, la juventud podía hacer su revolución sin que se rozasen los sagrados principios éticos; y al fin, mientras la juventud se distraía con semejantes experiencias, podían vivir anchurosamente en los escenarios españoles los Paso, los Mihura, los Alonso Millán y los banqueros-dramaturgos. [...] Y el cebo lo ofrecieron los autores balcánicos del absurdo, los experimentadores de técnicas, los tecnócratas atentos exclusivamente a los problemas de expresión formal, que es lo que impera en nuestro país de manos precisamente de esa juventud-peze que se deja engañar con el cebo progresista que tanto le apetece. [RODRÍGUEZ MÉNDEZ, 1968, 31].

Tales interpretaciones de los movimientos teatrales de vanguardia (sobre todo el absurdo) se propagaron en el teatro europeo avaladas por la crítica sociológica y marxista²¹. Más adelante comprobaremos que los moldes forma-

²¹ V. KOFLER, 1972 y "Teorías marxistas de la literatura" en FOKKEMA e IBSCH, 1992, 103-163.

les y la construcción dramática de las obras no son mera cuestión de estética teatral, sino que configuran un universo dramático revelador de intereses ideológicos más profundos. Y autores como López Mozo eran conscientes de ello.

Dejando a un lado las batallas verbales en que entran realistas y nuevos autores, resulta evidente que la aparición de la nueva dramaturgia es paralela al mencionado deterioro de la producción realista. Y viceversa, ya que cabe creer que, entre otras razones, la crisis del Nuevo Teatro coincidió con una vuelta a las tendencias realistas, fenómeno análogo al sucedido en el teatro occidental. Sin entrar en detalles, bastará con un somero vistazo a la trayectoria de estos dramaturgos para entender hasta qué punto su compromiso con el teatro era vital y total. De hecho, si algo los aúna en su diversidad, es precisamente una auténtica vivencia común de problemas. Por ello parece tan acertada la denominación que emplea Ángel Berenguer *-teatro desvinculado-* para referirse al teatro vanguardista de los 70. Si su condición de ocultamiento no sirve para delimitar tendencias tan diversas como las que ocupan los años 60 y 70 (pues aquí estarían también los realistas), su concepción del hecho teatral sí muestra claramente un signo diferente en relación con la herencia y los lenguajes teatrales. “Teatro desvinculado” porque no convierte en objeto de crítica un aspecto de la realidad, sino a toda la realidad, y lo va a hacer desde posturas formales intencionadamente rupturistas:

Preocupa a estos autores el conjunto de las contradicciones del sistema y por ello produce una actitud de ruptura con dicho sistema (no dialogan, ni tratan de reformar o denunciar las relaciones “aspectuales” en el sistema), que genera a su vez (y, al mismo tiempo, es causado por) una no-aceptación del sistema de representación del discurso dramático legado por sus mayores y continuado por alguno de sus coetáneos. [BERENGUER, 1991, 130].

Cierto es que, entendiendo la ruptura como rasgo distintivo de este teatro, hay que incluir, y así lo hace Berenguer, a autores como Nieva o Arrabal, lo que de nuevo nos sitúa en una delicada posición de dispersión. En realidad, si resultaba difícil hablar de “*generación*” *realista*, más aún lo es entre estos autores, *simbolistas*, *vanguardistas*, *desvinculados* o *nuevos*. Sí hay, como en sus predecesores, elementos aglutinadores que remiten a una trayectoria generacional común, especialmente en sus inicios. A pesar de que los nuevos autores tardan en aparecer citados como el relevo de la escena española, Martínez Ballesteros escribe sus obras desde 1961; en 1962, Ruibal había escrito *El asno*, y en 1963, Bellido escribe *Fútbol*, publicada un año después en *Primer Acto* y galardonada con el Premio Guipúzcoa. También en 1964 López Mozo ha terminado *Los novios o la teoría de los números combinatorios*, y Matilla, Romero Esteo y Benet i Jornet ofrecen sus primeros trabajos como dramaturgos. Pese a todo, aún no ha tomado cuerpo la evidencia de una nueva forma de hacer teatro. Es en 1967, con el Festival de Teatro de Sitges y los estrenos de Alberto Miralles (*La guerra y el hombre*) y López Mozo (*Moncho y Mimí*) cuando el Nuevo Teatro comienza a definirse como alternativa teatral. En el 69, la subida a los escenarios de autores como Riaza, Martínez Mediero, Pérez Casaux, José Ruibal o Vicente Romero, apunta ya a lo que se va a consolidar -dentro de sus límites- con la nueva década. Desde este momento, los festivales de teatro, nacionales e internacionales, supondrán una vía de acceso al escenario para los nuevos autores, que, a veces, consiguen eludir las prohibiciones oficiales amparándose en la sesión única, al igual que sucedía en los teatros de Cámara y Ensayo. Y también queda esbozada otra condición que acompañará las obras de los nuevos dramaturgos: su puesta en escena por grupos independientes y en locales ajenos al teatro comercial.

En 1970, el afán de aunar esfuerzos para romper el silencio lleva a los nuevos autores a establecer reuniones, primero en Madrid y después en Barcelona. Fruto de esos contactos, promovidos en principio por Ruibal, fue la conciencia de encontrarse ante problemas comunes y el empeño por hacerse oír. De alguna forma, lo consiguen: la revista *Primer Acto* les dedica un número (123-124), portada incluida, donde ya no caben dudas de la existencia de un grupo novedoso en el panorama teatral. Se editan obras y estudios de García Pintado, Matilla y Pérez Dann, y artículos de Ruibal y García Pintado. Este último comenta la naturaleza entusiasta y heterodoxa de aquellas reuniones:

El hecho de que la tertulia estuviera integrada no sólo por autores -¿underground, noveles, independientes, vanguardia, nuevos?- sino además por algunos directores y escenógrafos jóvenes, era una buena prueba de la voluntad de totalizar una problemática [...] Un cierto espíritu combativo existe contra el desaliento y la frustración. Hay repartidos por el país una veintena larga de autores que se encaran, continuada y rigurosamente, con la creación de un modo nuevo (pretendidamente nuevo, al menos). Les agrupan ciertas afinidades formales o estéticas, unidas a un denominador común me parece que muy evidente: su actitud crítica ante un entorno social o hacia ciertas actitudes represivas dominantes en el mundo de hoy. Ya es algo en una tierra donde lo propio es precisamente lo contrario, la querencia a desconocer. [GARCÍA PINTADO, 1970, 89].

Resulta aceptable la existencia de ese denominador común que cita García Pintado, del que no podemos excluir, desde luego, a los realistas. Pero la ambigüedad de esas “ciertas afinidades formales o estéticas” se resolvería con el tiempo en palmarias diferencias.

En 1970 suceden otros acontecimientos que ejercerán un papel aglutina-

dor. El primero de ellos, el Festival Cero de Teatro Independiente de San Sebastián -aunque suspendido tras prohibir la censura una obra de Muñoz Pujol (*Kux my lord*)- deja ver el trabajo de autores -como Ruibal y Martínez Ballesteros- y de grupos, que tratan de crear un conjunto de fuerzas capaces de renovar la escena española. Idéntica función tendría, casi simultáneamente al de San Sebastián, el III Congreso de Teatro Nuevo de Tarragona, donde vuelven a aparecer autores programados en San Sebastián [V. MIRALLES, 1977, 44-45].

En 1972, pese a la inaccesibilidad de los teatros comerciales y cierta confusión en cuanto a sus integrantes, el hecho de que existe un “Nuevo Teatro”, diferente al realista, es incuestionable. Cuando el Departamento de Español de la Universidad de la Sorbona realiza unas jornadas sobre el teatro español, la atención se desvía hacia los autores allí presentes: Ruibal, Nieva, Arrabal, Martínez Ballesteros..., quizá debido a la ausencia de otros invitados realistas (Buero, Sastre, Olmo y Martín Recuerda). El hecho es que se reconoce su lugar en el panorama teatral contemporáneo²². Buena muestra del espíritu que alentaba los actos del Nuevo Teatro, sobre todo del deseo de convertirse en auténtica alternativa teatral, son las palabras que escribió Ricard Salvat bajo el título “El comienzo de una nueva sensibilidad”:

Las Jornadas de la Sorbona han significado un importantísimo paso adelante con respecto a lo que se logró en las conversaciones de Córdoba y el Festival 0 de San Sebastián. Será, sin duda, el tercer eslabón de una cadena que deberá conducirnos a un futuro teatral muy diferente del actual y señalará también el comienzo de una nueva etapa, de una nueva sensibilidad y de una mancomunada

²² Sobre estas jornadas puede consultarse el nº 152 de *Primer Acto* (enero, 1973), que ofrece abundante información sobre el evento e incluye el manifiesto firmado por autores presentes y ausentes.

manera de entender las cosas teatrales para encontrar colectivamente las soluciones que abran una vía factible de futuro. [SALVAT, 1973, 60. Cit. también en OLIVA, 1989, 351].

La consolidación de los nuevos autores contó con la colaboración de revistas como *Primer Acto*, *Yorick* y *Pipirijaina*, especialmente valiosa si tenemos en cuenta las dificultades de edición de este teatro²³. Porque durante los últimos años setenta, el Nuevo Teatro tendrá su peor enemigo en la escasa difusión de sus obras. Situación insólita que también sufren los realistas, incluso con obras que acaparan premios y que, pese a ello, tienen auténticas dificultades de edición y no acceden a la escena si no es en condiciones que aseguren la menor repercusión posible. De hecho, la no representación se revela como una condena casi ineludible que, en ocasiones, aleja a los autores de la escritura dramática. Pero causa, además, otras reacciones graves entre los nuevos dramaturgos, especialmente entre los más innovadores. Sin el imprescindible contacto con el público, tanto más necesario en un teatro que aspira a influir determinantemente en él, la escritura teatral indaga en derroteros inciertos, que carecen de puerto y de respuesta. Y ello puede explicar por qué López Mozo explora tantas técnicas sin instalarse en ninguna, o por qué otros abandonan un teatro de protesta para establecerse en las carteleras comerciales con obras que desmienten y anulan su discurso anterior.

La evolución de este teatro sufre un giro a partir de la democracia. Las relaciones con la Administración no van a ser todo lo fecundas que cabía esperar; el público fiel y específico con el que había contado durante la opresión

²³ El número 80 de *Primer Acto* en 1966 empieza ya a ocuparse de estos autores. En el nº21 de *Yorick*, en 1967 aparecen dos piezas de López Mozo, y su dedicación al Nuevo Teatro será continua desde entonces, al igual que *Pipirijaina*, desde su creación en 1974.

franquista encuentra otras vías de expresión crítica o se integra entre los espectadores del teatro habitual; las pequeñas salas empiezan a desaparecer, algunos autores se enganchan cuando pueden al tren del estreno a casi cualquier precio, o, simplemente, cambian de dirección... Y, además, vuelven aires realistas a los escenarios españoles. César Oliva²⁴ resume bien algunas de las causas históricas que influyen en la desmembración del Nuevo Teatro, pero interesa sobre todo, la referencia a la dificultad de aceptación de formas renovadoras porque incide en uno de los fenómenos denunciados por López Mozo²⁵:

la tradicional oposición al teatro imaginativo, con formas inusuales, que tanto a empresarios como a directores han ocasionado eternas dudas. [...],pero no cabe duda que tras la caída del nuevo teatro español hay un desprecio a formas de vanguardia, rechazo no tan intencionado como adaptado a una sociedad teatral que apenas busca evolucionar sus propias estructuras. [OLIVA, 1986, 427]

Si a este factor determinante y, al parecer, insoluble, unimos la desaparición del teatro independiente²⁶ y el abandono del público de teatro hacia 1978, como constata la *Encuesta sobre el comportamiento cultural de los españoles*, elaborada en 1985 por el Ministerio de Cultura, pero que toma como base

²⁴ Véase un análisis más detallado de la situación en OLIVA, 1989, 425-433. Y en PÖRTL, 1986, los mismos autores (entre ellos López Mozo) se refieren a la crisis de su generación durante la transición y los primeros ochenta. Otro punto de vista, interesante por los datos que ofrece es el de Urszula Aszyk en "La cuestión de Vanguardia y el fenómeno de crisis en el teatro español de la época de Transición" [ASZYK, 1995, 195-200]

²⁵ Véase el juicio de López Mozo sobre la actitud de la crítica, el público y directores frente a las formas novedosas en PÖRTL, 1986, 33, transcrito en parte por Oliva [OLIVA, 1989, 427].

²⁶ López Mozo interpreta la disolución del teatro independiente como consecuencia de factores sociales e históricos tras los que concluye: "El resultado de todo ello es que no lograron establecer vínculos sólidos con las poblaciones en que se habían instalado, que los circuitos creados después de tantos esfuerzos se deshicieron, que adquirieron compromisos económicos superiores a sus posibilidades y que quienes desde el poder tenían la obligación de garantizar su supervivencia, les abandonó a su suerte" [LÓPEZ MOZO, *Estreno* XIII, nº2, 1987, 26].

una encuesta de 1978 [Ministerio de Cultura, 1986, 185-198], es fácil imaginar en qué situación queda el Nuevo Teatro Español. Todo ello llevó a una rapidísima disgregación de un grupo que plantea dudas desde su misma existencia:

Con la mínima perspectiva que da el tiempo, el llamado nuevo teatro español, pues, surge poniendo en cuestión a la comedia convencional, de claro matiz reaccionario, pero también a la tendencia más liberal, que en esos momentos era la *realista*. Un nuevo teatro español compuesto por varias derivaciones, de las que la *generación simbolista* era la más conocida, generación cuya escasa proyección posterior ejemplifica la vacuidad del fenómeno. Esto no quiere decir que sus autores sean poco significativos, sino que el grupo que intentaron montar, su concepto de generación, fue efímero y poco riguroso. [...] También la *generación simbolista* fue un gesto más que otra cosa, un estupendo deseo de ser alguien en el teatro español, pero no, en rigor, un homogéneo grupo de autores con objetivos comunes. [OLIVA, 1989, 347]

Acaso el único “objetivo común” fuera poner en jaque el teatro que había en ese momento y, de paso, a la sociedad que lo sustentaba. La opinión de Oliva es refrendada unánimemente por la crítica actual, pese a reconocer las intenciones aglutinadoras de algunos eventos:

De todos modos, dada la variedad de estéticas y lenguajes, el Nuevo Teatro no se dejaba clasificar fácilmente. No se puede, pues, tomar en consideración como un conjunto a todos estos escritores [...]. Aunque unidos bajo el mismo nombre, nunca han constituido un grupo formal, ni han formado escuela o movimiento proclamados. Y a pesar de que haya habido reuniones y declaraciones hechas públicamente en nombre del Nuevo Teatro Español, además de festivales y muestras comúnmente organizados, los escritores, salvo los vinculados con la creación colectiva, seguían siendo indi-

vidualidades solitarias, encerradas y aisladas. Sus poéticas individuales, cuyas bases teóricas con frecuencia exponían públicamente, se diferenciaban notablemente. Tal vez ésta fuese su característica común: el individualismo y la postura de rechazo hacia la realidad franquista y el arte realista. [ASZYK, 1995, 160].

Si, como hemos visto, su posición de enfrentamiento y su sistemática ocultación construían uno de sus más sólidos vínculos, el nuevo contexto político supuso el derrumbamiento de la plataforma común que los mantenía. Así lo expresaba López Mozo ya en 1974:

Ha sido un fenómeno ficticio, creado por la existencia de un grupo de autores enfrentados a problemas comunes. La existencia de esos problemas ha representado la imagen del grupo, cuando en realidad las diferencias entre sus individuos eran en todos los órdenes abismales. Lo que sucede es que por tratarse de un teatro prácticamente desconocido, ese aspecto ha quedado oculto. Si acaso, nos une, y no a todos, la voluntad de hacer un teatro crítico, pero no la forma de hacerlo. [LÓPEZ MOZO en MIRALLES, 1977, 90. Cit. también en OLIVA, 1989, 354].

Con deserciones esporádicas, estos autores siguen escribiendo teatro. Algunos estrenan en los primeros años de la transición política, pero con poco éxito; otros se mantienen con trabajos alejados del teatro, pero escriben y hasta estrenan alguna pieza, generalmente con grupos universitarios o independientes. El teatro comercial no confraternizará con obras cuya ruptura dramática no entusiasma al público, y los tímidos intentos del Ministerio de Cultura por programar alguna de sus obras, descubren los desajustes estructurales para encarar con efectividad el hecho dramático [V. *supra* pp. 31-32].

Entendido como hecho histórico global, el teatro de estos años se des-

cubre como un esclarecedor fenómeno de convergencia de factores *extraliterarios* en la comunicación dramática. En circunstancias *normales*, éste hubiera sido el ariete vanguardista del teatro español; ahora es difícil establecer su verdadero alcance, truncado por las dificultades de difusión. Su estudio es, pese a todo, materia imprescindible. Las palabras de Ruiz Ramón habrían de dar en la diana del problema:

Desgraciadamente, para *ese teatro y esa sociedad*, si un día se produce el cambio de circunstancias anormales en normales, no les será ya posible la *recherche du temps perdu*: serán *otro teatro y otra sociedad*. En la literatura como en la historia no se rescata el tiempo perdido.²⁷ [RUIZ RAMÓN, 1986, 486].

Nómina.

Hemos comprobado ya la dificultad que entraña establecer delimitaciones generacionales en este grupo de autores que presenta tantas irregularidades en su paso a la Historia del Teatro Español Contemporáneo. Pese a ello, y para facilitar nuestro estudio, podemos establecer la nómina más definitiva de los integrantes del “Nuevo Teatro Español”, primero con un criterio histórico o sociológico, pero también con una delimitación estética: la oposición al *realismo* y la exploración de lenguajes dramáticos innovadores

Cronológicamente, existe un primer grupo de autores coetáneos con los

²⁷ La cursiva es del autor, y resulta interesante la referencia a la pérdida para la sociedad, no sólo para el teatro, de las relaciones con las nuevas propuestas dramáticas.

realistas -y por oposición a éstos, denominados *simbolistas* [OLIVA, 1989, 376]-: José María Bellido (1922), José Ruibal y Luis Riaza (1925)²⁸, Juan Antonio Castro (1927), Hermógenes Sáinz y Andrés Ruiz²⁹ (1928), Antonio Martínez Ballesteros (1929), Miguel Romero Esteo y Manuel Pérez Casaux (1930), Fernando Macías (1931), José Arias Velasco (1934) y Carlos Pérez Dann (1936)³⁰. Un segundo grupo nace en torno a los años 40, y estaría formado por los estrictamente “Nuevos autores”: Luis Matilla, Diego Salvador y Jesús Campos (1938), Manuel Martínez Mediero, Alfonso Jiménez Romero, Jordi Teixidor y J.D. Sutton (1939), Ángel García Pintado, Eduardo Quiles, Alberto Miralles y Josep María Benet i Jornet (1940), Jaume Melendres (1941), Jerónimo López Mozo (1942), Miguel Ángel Rellán, Germán Ubillos, Diego Amat y Adolfo Celdrán (1943), Miguel Pacheco y Roger Justafré (1944)³¹.

El estudio de Gómez García [1999, 87] incluye más nombres agrupados en torno la *generación del 65*, como el de Arias Velasco, López Medina, Jordi Bayona o Jordi Doderó.

²⁸ Nótese que los dos primeros coinciden con los señalados por Wellwarth como cabezas del movimiento. Al menos en sentido cronológico lo son, no tanto en los aspectos referidos por el crítico americano.

²⁹ Andrés Ruiz tiene producción de corte realista, y Ruiz Ramón [1986, 525] lo clasifica incluso como naturalista reconociéndole una pieza simbólica (*¿Por qué Abel matará a Caín?*). César Oliva [1989, 387 y 388], gracias a la mayor actualidad de su estudio, ve en la obras de Andrés Ruiz escritas en los 80 “suficientes novedades expresivas para considerar al autor en el marco de quienes siguen investigando en el lenguaje teatral”. Gómez García [1999, 87-88] tampoco lo incluye entre los integrantes de la *generación del 65*.

³⁰ Las peculiaridades del caso Arrabal, bien estudiadas por Ángel Berenguer y Francisco Torres Monreal, impiden incluirlo en este grupo, a pesar de nacer en el 32 y tener ciertas afinidades con los aquí mencionados. Algo similar sucede con Francisco Nieva (1929), escenógrafo y dramaturgo inclasificable donde los haya.

³¹ Coetáneos de José Sanchís Sinisterra (1940), José Luis Alonso de Santos (1942), Alfonso Vallejo (1943) y otros dramaturgos que consiguen acceder a los circuitos teatrales habituales, algunas veces con notable éxito, pero sin el afán rupturista de los “nuevos autores”, con los que mantienen palmarias diferencias.

No debemos olvidar el carácter estático de la nómina expuesta, contrario, sin duda, a las evoluciones teatrales de los implicados, dado que lo peculiar ha sido que ese camino de búsqueda y eclecticismo lo ha recorrido cada escritor individualmente, sin cánones ortodoxos³². Y han tenido que reflexionar y replantearse desde su experiencia personal, generacional e histórica, qué es el teatro, qué relación mantiene con la vida, con la ficción y la realidad, con la sociedad y con la comunicación ideológica. Sin olvidar esto, que tantas veces ellos han repetido, trataremos ahora de establecer aquellos rasgos que permiten una identificación entre tan variadas realizaciones dramáticas.

Rasgos distintivos.

En primer lugar, y como ya hemos indicado, el principal nexo es su frontal oposición al poder político dictatorial y a la sociedad que lo mantiene. Por tanto, los **temas** apuntarán en dos direcciones elementales: la opresión y la alienación. En el entorno de la primera se incluye el poder mal ejercido, sus mecanismos de control, su perpetuación.... Numerosas piezas dan fe del miedo a la continuidad del régimen, muestran referencias a los aparatos de poder y recurren a la Historia como símbolo del presente o crónica esclarecedora de los mecanismos históricos. Sus intenciones no presentan

³² López Mozo advierte del peligro de las clasificaciones generacionales refiriéndose, como Fermín Cabal, al caso de Martínez Ballesteros, "destacado como líder generacional [por Wellwarth], junto a Ruibal y Bellido, [...] ha cargado durante bastantes años con el sambenito de autor vanguardista" cuando en realidad, está más cerca de la tendencia realista. [V. LÓPEZ MOZO, 1999, "Sobre generaciones y autores vivos en el teatro español", 14].

ambigüedad alguna y revelan de forma bastante directa sus referentes ideológicos³³.

A esta línea, muy centrada en el contexto político e institucional, se une el otro gran eje temático que ocupa a estos autores: la masa social alienada y consentidora. La visión desoladora del ser humano, de la sociedad, del mundo y de la vida, imprime un claro tono pesimista en el desarrollo y resolución de las obras. No es de extrañar entonces la recurrencia al absurdo, no sólo como huida de la presión censora, sino como molde formal idóneo para mostrar una existencia patética. Esta tendencia, cercana al pesimismo de tono existencial, aparece en la mayoría de los nuevos autores con anterioridad a un teatro explícitamente social y político, o al menos, se fusionan. Si la obra primera de López Mozo empieza en esta dirección, el cambio de rumbo hacia manifestaciones teatrales diferentes no agotará del todo muchos aspectos nihilistas del absurdo, a los que vuelve esporádicamente. La censura tuvo su parte en tal elección, pero también el deseo de algunos autores de empezar a poner en práctica un discurso dramático en consonancia con las influencias extranjeras.

Formalmente, es de destacar la variedad de estilos y tendencias que aparece entre los integrantes del Nuevo Teatro, e incluso en la trayectoria individual de alguno de ellos, como es el caso de López Mozo o Hermógenes Sáinz. Sin duda, la oposición al *realismo* los sitúa en la línea más vanguardista del teatro español contemporáneo. La alegoría, el absurdo, el teatro de la crueldad, el *happening*, el drama brechtiano, el teatro-documento, y prácticamente todas las innovaciones europeas y americanas tienen cabida, con mayor o menor for-

³³ Véanse ésta y otras características resumidas por César Oliva [OLIVA, 1989, 416-417]. Más escuetos son los rasgos señalados por Ruiz Ramón [RUIZ RAMÓN, 1986, 527-531] o Urszula Aszyk [ARSZYK, 1995, 173].

tuna, en la obra de estos autores. Debemos tener presente que la experimentación, en sus sentido más amplio, es la consigna clave para interpretar algunos de los **conceptos y procedimientos teatrales** que operan en la vanguardia de estos años:

- Inclusión en el espectáculo de distintos medios de expresión, en coexistencia pacífica y con tendencia al equilibrio (no siempre conseguido): desde el destierro de la palabra, que sería la manifestación más radical, a la preponderancia de la danza, la música, la pintura, la poesía, lo audiovisual... La aspiración a un **“teatro total”** llevaría a una simultaneidad de lenguajes que no siempre beneficia a la dimensión específicamente teatral, que es justo lo que se cuestiona y lo que se pretende destruir, o al menos, investigar³⁴.

- **Deseo de identificar arte y vida**, de modo que casi todo se puede integrar en la primera categoría, sólo depende del artista, no del acto en sí. Asistiremos pues a una constante de la experimentación artística que define nuestra modernidad: un proceso de espectacularización sin límites, por el que las situaciones de la vida cotidiana entran en un dilatado concepto del teatro. La vinculación vida-teatro lleva también a nuestros dramaturgos a no establecer fronteras entre producción artística y comportamiento ético o político. Idéntica asimilación, quizá más visible que en el caso de los autores, acompañó el devenir de los grupos independientes y fue causa de sus más inesperados avatares.

³⁴ De hecho, esta característica ha sido interpretada en ocasiones como factor de crisis del teatro contemporáneo. Domingo Ynduráin [YNDURÁIN, 1995, 116-119] achaca la falta de operatividad del hecho teatral -incluso a pesar de su entusiasmo- en los 70 a la dispersión de lenguajes en que se sumerge la actividad dramática, provocando un universo caótico donde a veces el “todo vale” se justifica por una intención crítica o una estética rupturista, pero que le ha impedido desarrollar un discurso propio. Quizá porque ese discurso era precisamente el de organizar la diversidad de códigos con una finalidad más que crítica. Desde luego, entendido el teatro exclusivamente como texto, su crisis tendría mucho que ver con la explotación de otros recursos comunicativos que avalaban una escritura *total*, y creemos que no sólo para escapar de la censura.

- **Un nuevo concepto del espacio escénico** impone la necesidad de una estructuración del espacio teatral distinta a la del teatro a la italiana. Aparecen plataformas, sillas giratorias, pasarelas sobre el público y la invasión del espacio escénico en el del espectador (y viceversa): en realidad, esta estrategia no responde sólo a exigencias estéticas, sino que trata de anular la separación fija entre ambos para romper el carácter frontal y unitario que acomoda al espectador en un punto de vista único y privilegiado, y le permite entregarse a la pasividad de la contemplación arrellanado en la butaca. Los hallazgos en materia escenográfica permitieron el avance del espectáculo teatral hacia formas escénicas que hoy pueden resultar habituales, pero que incorporaban su buena dosis de ruptura.

- **La categoría temporal** sufre también importantes alteraciones. En ocasiones, juega a la mencionada identificación arte-vida, con lo cual puede dilatarse o abreviarse sin reglas establecidas. Y tampoco es difícil encontrar representaciones formadas por distintas piezas sin aparente unidad, al menos no la lógico-temporal.

- **La desestructuración de la obra dramática** es el resultado obvio de los procesos anteriores. Aunque su generalización correspondió más a los directores y grupos teatrales independientes, las exigencias vanguardistas que se habían autoimpuesto muchos de los dramaturgos pusieron en jaque la construcción de las obras desde su misma escritura. Rota la servidumbre a una **estructura argumental**, al poder de los **personajes** y a la obra “bien hecha”, la capacidad de sorpresa del espectáculo se multiplica, pero también los riesgos. Esta labor de ruptura será poco a poco mitigada en favor de una mayor inteligibilidad de las obras, nada desdeñable dados los excesos experimentales que no cuajaban en un público más atónito que convencido. Su huella, pese a

correcciones posteriores, permanece en un nuevo concepto de la pieza dramática.

- **La presencia de elementos improvisados** se hace frecuente, incluso en el propio libreto, a veces dependientes de los intérpretes y a veces del público. Su inclusión responde, en teoría, a una organización superior y poco casual. En el límite de esta práctica encontramos el *happening*, cuyo carácter teatral tiende a romper las fronteras del género.

- **El simbolismo** es una de las constantes de los nuevos lenguajes dramáticos occidentales. Entendida en el contexto español, no supone sólo una simplificación o estilización de la realidad representada, es también una estrategia evasiva de la presión censora. Lo cierto es que el uso del símbolo apenas cumplía sus cometidos y resultaba fácilmente identificable por el espectador y, claro está, por el censor. La práctica del símbolo lleva a la elaboración de un sub-texto revelador de las condiciones impuestas desde el contexto social y político, por lo que las relaciones entre éste y la obra dramática con ciertas tendencias ideológicas se evidencian de forma privilegiada³⁵. También la presencia de objetos en escena se carga de valencias simbólicas que se integran en el conjunto intencional y significativo de la representación.

- La utilización de **la farsa y los rasgos grotescos** es uno de los distintivos del Nuevo Teatro español y quizá el más concurrente en los estudios críticos. La mezcla del esperpento, el expresionismo, la sátira y la crítica, generan productos teatrales muy personales donde procedimientos y técnicas se convierten en claves para interpretar una determinada visión del mundo [V. *infra* p. 556].

³⁵ Véanse las correspondencias que establece Wellwarth entre símbolos (sobre todo animales) y "alegoría política" en un artículo de *Primer Acto* sobre las nuevas tendencias dramáticas españolas. [WELLWARTH. 1970, 50-58].

Todas las características mencionadas, son, desde luego, orientativas de lo que supone el Nuevo Teatro. Pero es la peculiar utilización de aspectos comunes en obras concretas lo que mejor define a los nuevos autores: lo que los separa, no lo que los une. La evolución de cada dramaturgo supone un alejamiento de las premisas descritas y la incorporación de nuevas técnicas y procedimientos que impiden una sistematización rígida. El conflicto entre la literariedad de la obra dramática y su componente espectacular vertebró todo el afán experimentalista que hemos resumido. Sin juzgar si los resultados obtenidos fueron todo lo satisfactorios o eficaces que hubiera sido deseable, baste señalar que el mérito más notable es la reflexión producida en torno a la especificidad dramática.

Con idéntico ahínco al demostrado en la investigación de lenguajes y temas dramáticos, se cuestionan los medios de producción, el papel de la crítica o las consecuencias de la falta de representación. El análisis de las funciones del autor, del director, del actor, y del espectador, conducirán a variaciones fundamentales en la poética dramática y consolidarán nuevas formas de producción teatral que van a poner en jaque la tradicional función del dramaturgo y su implicación en todo el proceso. La exigencia de desarrollar un teatro radicalmente alternativo y opuesto al oficial y comercial -también en su producción- da lugar a **la desaparición del autor y el prestigio de la autoría colectiva**. Debemos matizar que, como resulta evidente, la autoría existe siempre, y la terminología empleada hace referencia al abandono de la base literaria como prioritaria en el desarrollo dramático. Se trata más bien del cuestionamiento del papel tradicional del dramaturgo, pero a una reflexión seria se añadiría también un sentimiento generalizado de desacralización que en muchas ocasiones rayaba en la intemperancia:

- Soy el autor, vengo con una obra debajo del brazo.

- Bien, pero primero cambie usted el título nobiliario: aquí autores lo somos todos, desde el luminotécnico hasta el figurinista; déjenos usted esos papeles y veremos si se trata de una ayuda para nuestro lucimiento o de unas represiones a nuestro creativo exhibicionismo, pero le vamos a ofrecer una contrapropuesta: abandone usted el despacho, siéntese usted aquí, tome los folios, la pluma, y no sólo nos ayuda a conjugar correctamente los verbos, sino que además nos provoca con sus especulaciones dramáticas, estamos seguros que nos modificaremos mutuamente. ¿Usted tiene ideas? ¡Pues fantástico! Póngalas a nuestro servicio; ahora bien, le prevenimos que el teatro no es un casamiento de por vida con la literatura, es decir, mañana nosotros podemos pedir de nuevo el divorcio; le aconsejamos, pues, que aproveche su estancia entre nosotros para percatarse de lo que es este oficio, del que hasta ahora posiblemente sólo conocía una mínima expresión. [BOADELLA, 1985, 118-119].

La extravagante declaración no deja de ser representativa de un fenómeno que atañe no sólo al concepto de autoría en España, sino que recorre las vanguardias teatrales internacionales. El progresivo rechazo del texto dramático escrito “a priori” a favor de una elaboración dramática que nazca y se desarrolle en el curso de los trabajos escénicos realizados para el espectáculo, acaba siendo admitido, casi paradójicamente, por la mayoría de los autores vanguardistas de los 70. Son abundantísimas las piezas dramáticas que se presentan como bocetos inacabados de una hipotética representación.

A las razones de índole creativa que entendían la creación colectiva como forma idónea de aunar talentos individuales, se sumaban otras de distinto signo: el afán de participar de forma total en el proceso teatral y la ruptura de las condiciones impuestas desde la Administración o la empresa. Buscando otros circuitos, los autores no dudan en participar en diferentes etapas de la

creación escénica (dirección, montaje, ensayos...) si ello es necesario para poner en pie sus obras. Tal actitud no debe ser entendida como una mera concesión a la necesidad de representación, sino como el deseo de responder también a las demandas de otros públicos, confirmada la imposibilidad de ser aceptados por el espectador habitual de teatro. Los autores son conscientes del sustrato ideológico que mantiene una elección profesional de este tipo. López Mozo comenta y apoya una reflexión de Jaume Melendres en su ponencia de la Primera Semana de Teatro Universitario, celebrada en Madrid en 1973, donde interpreta así la creación colectiva:

La creación colectiva pretende esencialmente romper en el ámbito estrictamente creativo la división del trabajo teatral imperante [...]. Esta división corresponde, en última instancia, a la división del trabajo en el modo de producción capitalista, de suerte que todo intento de destruir la primera constituye de algún modo una impugnación del sistema capitalista en la esfera específica del teatro. En cualquier caso, la no neutralización ideológica y política de la creación colectiva parece fuera de toda duda" [LÓPEZ MOZO, *Teatro de barrio/teatro campesino*, 28].

El peligro acechaba ahora en la preponderancia asumida por el director, que venía a enmendar la plana al desprestigiado dramaturgo. Pronto se alzaron voces contra el peligro de una nueva jerarquización que comprometía los objetivos de un trabajo integrado y colectivo. Si los motivos sociológicos y artísticos³⁶ que habían llevado a nuevos planteamientos en la función autoral no habían perdido su valor, eran de prever similares reparos a la figura y el papel del director-demiurgo. En cualquier caso, la crisis de la función autoral supuso

³⁶ Bien resumidos por PAVIS, 1996, 104 y 105.

un cambio de rumbo entre aquellos dispuestos a reciclarse en favor de un teatro coherente con sus presupuestos éticos. Como era de esperar, el colectivismo total fue en España una utopía, una fijación de la ideología teatral radical, cuya concreción en la práctica escénica de vanguardia sólo sería resuelta con éxito en casos puntuales. Uno de ellos es el de López Mozo, que trabaja en proyectos con grupos universitarios e independientes, con otros autores o con directores de forma habitual. Baste recordar la muestra más significativa de esta tendencia -*El Fernando*-, dirigido por César Oliva, y firmado por ocho dramaturgos. Las dificultades de una auténtica creación colectiva se evidencian en el hecho de que cada autor trabajó de forma individual y el resultado final exigía la labor unificadora del director. Con todo, recuerda César Oliva la búsqueda de dos aspiraciones claves del Nuevo Teatro:

estábamos ante la posibilidad de hacer un espectáculo colectivo en un sentido un tanto *sui generis* pero original y auténtico. [OLIVA, 1978, 25].

No menos definitivas para la labor del dramaturgo habrían de ser una serie de factores *extraliterarios*³⁷ que, a la larga, parecen ser los que condicionaron la breve vida del Nuevo Teatro: la censura, la crítica, los intereses empresariales o la índole del público ocuparán también las reflexiones de nuestros autores y dejarán su huella en la forma de concebir sus obras. Pero sobre todo, marcarán la crisis de un teatro renovador que no conseguirá la necesaria difu-

³⁷ Las referencias a estos factores son ineludibles en todos los estudios históricos y sociológicos del teatro contemporáneo. También las revistas especializadas se ocupan ampliamente de ellos, especialmente de la censura y del espectador. Además de la bibliografía habitual pueden consultarse MEDINA, 1976; ISASI, 1974; o G^a LORENZO, 1980, que ofrecen una visión directa de la situación a través de entrevistas y documentos.

sión. La infraestructura teatral española del franquismo, obsoleta y reaccionaria, pone coto a los intentos innovadores y marca las diferencias con el devenir del teatro occidental. El contraste entre el teatro español y el extranjero resulta provechoso porque revela la responsabilidad - obvia, pero difícil de calibrar- de esos factores contextuales en el desarrollo del teatro renovador. El discurso político que quiere -y no puede- aparecer en el teatro español desde los 50, se resuelve en un alejamiento hacia posturas que tienen que ver más con el tono existencial que con el social, algo que ya había pasado en la inmediata posguerra. Ahora bien, la consideración existencialista del hombre y su mundo quieren apuntar en los 60 hacia las condiciones alienantes de un sistema social y político opresivo, pero la censura y la empresa atajan el riesgo, de modo que los autores españoles que tratan de hallar una voz propia alejada del posibilismo recurren al absurdo y al simbolismo encubridor. No se trata, como en Europa, de escarbar en las bases de la condición humana -cuyas últimas derivaciones desembocarían en una feroz crítica al sistema social-, sino que deben hacerlo sin acercarse al que es uno de sus objetivos principales y desentendiéndose de la sociedad en que viven. Todo lo contrario a la presencia de un discurso político explícito como el de las obras vanguardistas americanas de los 60 y 70, obsesionadas, por ejemplo, con la guerra de Vietnam o el racismo³⁸.

En segundo lugar, cuando el desarrollo teatral extranjero más vanguardista empieza a experimentar con nuevas formas de creación, sus fracasos y sus hallazgos son respondidos desde la representación, lo que permite una evolución, una depuración y hasta un cambio radical en contenidos y técnicas. Las trayectorias de las producciones de Kantor, del Living Theatre, del Bread and

³⁸ V. MARINIS, 1987, 275-317, y JOTTERAND, 1971.

Puppet, de la San Francisco Mime Troup, del Odin Teatret, de Peter Brook, etc., demuestran tales variaciones de rumbo hasta acercarse a los objetivos propuestos. No es de extrañar el profundo impacto que dejaban en los dramaturgos españoles el trabajo de estos grupos y hombres de teatro. En España, los ensayos más arriesgados tenían que limitarse a aprender de la experiencia ajena. Ciertamente es que el Nuevo Teatro occidental, en sus versiones más radicales, no se salva de la crisis, pero ésta se produce como un desenlace natural de agotamiento de sus vías y es capaz de salvaguardar innumerables descubrimientos atesorados en su ajetreada trayectoria³⁹. Al final del proceso ha cambiado no sólo la práctica, también la teoría teatral y las formas de recepción se han transformado. No es posible una vuelta atrás. En España, la falta de contacto con el público impide a los dramaturgos una evolución que no sea a tientas. Pero, además, el espectador no recibe casi nada de la labor de estos dramaturgos y su bagaje teatral adolece de una ignorancia lamentable. Con lo cual, no se halla suficientemente familiarizado o predispuesto para aceptar y reconocer nuevas expresiones teatrales, pero tampoco para valorar una tradición teatral anterior. Las consecuencias son señaladas por Ángel Berenguer:

En realidad, si el teatro de los *autores desvinculados* ha existido fuera de España de alguna manera, lo ha conseguido a causa de su acercamiento a fórmulas vigentes en los escenarios de la época. Así, para un espectador francés, americano o alemán que seguía normalmente el desarrollo del discurso dramático en el mundo, la obra de Arrabal, Martín Elizondo, Nieva o Ruibal tenía un sentido concreto entre la producción de otros autores contemporáneos. [BERENGUER, 1991. 129-130].

³⁹ *Ibidem*.

No así en el caso español. En definitiva, lo grave no es la pérdida de posibles talentos dramáticos, de obras que pudieron ser escritas o recuperadas, lo más trágico de la historia reciente del teatro español es la amputación del proceso dialéctico natural en el género teatral. Esa ruptura supone la perversión de todos los elementos que en él intervienen y habría que preguntarse si sus consecuencias son aún visibles en el teatro actual.

1.3. El concepto teatral de López Mozo: entre el compromiso y el espectador

Buena parte de la actitud de López Mozo ante el hecho teatral proviene del marco histórico en que lo hemos situado y su inclusión en el que hemos llamado Nuevo Teatro Español⁴⁰. Lógicamente comparte sus rasgos característicos, pero lo realmente atractivo en la dramaturgia de López Mozo es su capacidad para asumirlos y revelarlos en toda su variedad, tanto por la abundancia de su producción dramática como por la actividad desarrollada en torno al teatro (y no exclusivamente desde la escritura). No en vano se ha calificado a López Mozo como el dramaturgo más prolífico de la generación del Nuevo Teatro Español. Efectivamente, su energía creativa, ajena a las esporádicas deserciones que acompañan a muchos de sus colegas, le ha permitido formar

⁴⁰ Ruiz Ramón lo cataloga entre aquellos autores que, más allá de los que ocupan el espacio "Del realismo a la alegoría", se proyectan en el intervalo "Del alegorismo a la abstracción" [RUIZ RAMÓN, 1986, 527]. Dentro de las categorías que integran este apartado, encontramos a López Mozo bajo el epígrafe "De la farsa al experimento" [ibíd. 541], junto a Luis Matilla y Diego Salvador. El resto de la crítica prefiere tratar a estos autores de manera individualizada, como César Oliva, o adoptando un criterio cronológico, como Doménech.

creación colectiva y entablar una fructífera relación con grupos y autores. Esta productividad, que se puede apreciar en otros protagonistas del Nuevo Teatro occidental (como Peter Brook, Grotowski, Kantor o el *Living*), acusa el mismo origen en todos ellos: el empeño en investigar, en descubrir alternativas al lenguaje teatral, lo que sólo puede suceder explorando, seleccionando y probando. La necesidad de aprendizaje, de ensayar diferentes lenguajes y técnicas teatrales para poder llegar a un carácter expresivo propio, encontrará en el caso de López Mozo, como en tantos otros, la continua amenaza del silencio, la sólida coacción de la censura y el abandono de la industria teatral profesional, que no permitirá comprobar las reacciones del espectador y la operatividad de las técnicas empleadas. Éste es, como habíamos anticipado, el auténtico lastre del teatro experimental español, y también, el mayor obstáculo para la plena realización del teatro de López Mozo.

Hemos de tener en cuenta que el experimentalismo y el afán renovador que lo caracterizan no suponen un afán formalista en sí mismo, sino que responden a unos **objetivos generales** muy precisos, centrados en la necesidad de regenerar la práctica teatral atendiendo a tres imperativos fundamentales:

a) Dotar al teatro de los medios necesarios para superar la infraestructura en la que se mantiene, coartado no sólo por la opresión política, sino también, por la tiranía mercantilista impuesta por la empresa y el público:

El teatro en España está dentro de un planteamiento económico muy concreto. Es un negocio más dentro de los muchos negocios que hay. Si el teatro hay que tomarlo como un hecho cultural, nunca podrá ser un hecho mercantil. En estos momentos, es un producto de consumo en España y en cualquier país occidental. [LÓPEZ MOZO en MEDINA, 1976, 109].

b) Devolver al teatro su carácter dialéctico con la sociedad que lo genera y lo recibe. El espectador va a erigirse en protagonista de muchos de los procedimientos teatrales de López Mozo, que, en última instancia, persiguen provocar en el receptor una serie de reacciones ajenas a la habitual complacencia, interpretada como pasividad. López Mozo cambia los conceptos tradicionales sobre la recepción de la obra dramática, y la búsqueda de eficacia se resolverá de distintas formas, desde la provocación al didactismo, pasando por las experiencias que incluían la participación del espectador en el espectáculo.

c) Asentar el dominio de una nueva escritura escénica, antinaturalista y no psicológica, superando el realismo crítico como forma para crear un teatro de denuncia y protesta sin recurrir a la imitación de lo supuestamente *real*.

Tales propósitos animan la labor de López Mozo desde sus inicios y son responsables de un concepto teatral que se va definiendo a lo largo de su trayectoria. En primer lugar, la solidez de su compromiso con el teatro es el resultado de la reflexión sobre el mismo como un proceso comunicativo de carácter *integral*. Y es que López Mozo no concibe el teatro como *producto* de una creación aislada, sino como *proceso* de doble naturaleza -creativa y comunicativa- en el que intervienen multitud de factores. El dramaturgo consciente de la auténtica naturaleza de su trabajo debe hacerse cargo de lo que significa entregarse a una labor necesariamente colectiva y cuyo principal objetivo es el público y la sociedad para la que es creado. Este desplazamiento de interés -de lo individual a lo colectivo- es el responsable del dinamismo que alienta la producción dramática de López Mozo y, paradójicamente, de la coherencia básica que late en tanta diversidad. Además, esta forma de entender el hecho teatral abarca toda la complejidad del género: las formas de producción, la relación con el receptor, la función del autor en el proceso, las estrategias de comuni-

cación, la competencia ideológica y social... Basta repasar algunos de su primeros testimonios para comprobar su vigencia durante toda su carrera. En una conferencia pronunciada en Sevilla en 1969, López Mozo se definía en los siguientes términos:

- No estoy satisfecho con el teatro actual.
- Es necesario replantearse el papel del autor en el teatro y su relación con los demás creadores que intervienen en él. [LÓPEZ MOZO, "Apuntes para una biografía", 1980, s/p]

Fruto de esa inquietud surge inmediatamente la conciencia de que el autor ha dejado de considerarse responsable *exclusivamente* del texto escrito, y la función del dramaturgo -como la del teatro- ha pasado a ser de dominio social. Más de veinte años después sigue manifestando el mismo desasimiento de su labor dramática:

el mensaje llega al público tanto de la mano del texto como de formas de expresión no literarias, por lo que aquél nunca deberá presentarse a los colaboradores como un producto acabado, sino en forma de guión o propuesta que deja puertas abiertas a su creatividad. [...] yo me pregunto la razón por la que estos autores tan defensores del carácter inmutable y personal de sus obras han elegido el teatro, un *arte vivo y colectivo*, para expresarse. Mejor hubieran hecho en dedicarse a artes individuales como la escultura o la pintura o, si lo suyo era la pluma, a escribir poesía o novela. [LÓPEZ MOZO, 1991, "Algunas explicaciones a manera de prólogo", 7-8. La cursiva es mía].

El rechazo a la creación teatral identificada con la confección de una obra individual, concluida y definitiva, cuya puesta en escena y los efectos

sobre el receptor no atañen al dramaturgo una vez sale de sus manos, es constante en el concepto teatral de López Mozo. Evidentemente, no se trata de convertir al autor en un demiurgo que controle todo el desarrollo teatral, sino que desde la misma escritura, el dramaturgo está definiendo una visión del mundo y seleccionando unos lenguajes teatrales que van a determinar el resto del proceso. Por ejemplo, considerando la obra como propuesta abierta a la representación, o teniendo en cuenta a quién va dirigida y las intenciones éticas que alberga. Así que el dramaturgo interviene como un elemento más del proceso creativo, atendiendo a las condiciones en que realiza su ejercicio autoral: cómo, con qué, con quién, para qué, para quién... Tales interrogantes tenían un base muy seria y habrían de ser determinantes, sobre todo porque llevados a sus últimas consecuencias suponen la entrada no sólo de experimentaciones formales, también de la creación colectiva y de entender el teatro como comunicación entre diversos interlocutores. Como hemos visto en el apartado anterior, la colaboración con los grupos independientes interesados en montar sus piezas, o su participación en experiencias de creación colectiva suponen un esfuerzo consecuente con los objetivos de luchar contra ese “teatro actual” con el que está disconforme y establecer la responsabilidad del autor en unos términos menos individualistas.

A la especial forma de entender el trabajo del dramaturgo se añade una renovación más amplia: todo en el Nuevo Teatro ha de ser *nuevo*, debe revolucionar el quehacer teatral desde una escritura que tenga en cuenta el resto de agentes y componentes del proceso (director, actor, receptor, espacio, etc.). Sólo una profunda reflexión sobre las carencias y necesidades del teatro contemporáneo puede conducir a devolverle su carácter total, necesario, inmediato y vivo. Y esa toma de conciencia -desde el papel del autor- significa explo-

rar e investigar todas las posibilidades del lenguaje teatral con un objetivo: aumentar su competencia comunicativa y su eficacia social. No importa que tal postura comprometa la fidelidad a los modelos empleados o dificulte la identificación de un canon, porque el dramaturgo no es un estilista de la literatura, sino un hombre de teatro en su tiempo. Lo que interesa es, precisamente, dismantelar la insuficiencia orgánica y la parálisis de la escena desde una perspectiva que dinamita sistemáticamente todas las convenciones que la limitan. Y si para ello hay que olvidar el privilegio de la palabra y dar cabida a un creciente interés por otros códigos de la representación, habrá que calibrar la eficacia comunicativa de todos ellos sin temor al riesgo. De modo que López Mozo muestra, desde sus comienzos, una preocupación por la puesta en escena poco habitual en los dramaturgos:

- Para alcanzar nuevas dimensiones y posibilidades en el teatro se hace necesaria la incorporación de elementos ajenos a él, tales como la proyección de diapositivas, el cine, nuevos elementos sonoros, las artes plásticas, las fiestas populares...

- La duración de cada representación no debe estar sujeta a exigencias comerciales o al hábito del público, sino ser la que conviene a los creadores del espectáculo. Una sesión puede durar dos minutos o prolongarse durante varias horas.

- El teatro debe salir del local tradicional en busca de nuevos lugares de actuación (cafés, plazas, naves industriales, etc...)

- El escenario a la italiana no es el único espacio escénico posible.

- Considero que la música debe dejar de ser un efecto al servicio de la acción dramática para convertirse en uno de los elementos fundamentales del hecho teatral.

- El happening, por su enorme carga liberadora [...] debe incorporarse, como técnica, al espectáculo teatral. [LÓPEZ MOZO, 1980, "Apuntes para una biografía", s/p]

A pesar de su fragmentarismo, lo que resulta evidente en estas declaraciones (realizadas en 1969) es la importancia concedida a la representación (referencias al espacio, el tiempo, la música o las técnicas a emplear), la preocupación por todos los elementos del texto dramático y la pérdida de preeminencia de la palabra incluso desde la postura del escritor, que debe contemplar también la experimentación con nuevos medios expresivos siempre que sean adecuados a sus objetivos. Esta libertad para operar con toda estrategia o procedimiento, para mezclar lenguajes de otras expresiones artísticas o cotidianas, permite a López Mozo un máximo acercamiento a la fusión escritura-escena, al *teatro total*. Ello no conduce a la disolución de la *literatura* teatral, sino que esa aparente “falta de respeto” se traduce, paradójicamente, en un fortalecimiento de la autosuficiencia de la palabra dramática escrita, que permanece abierta y contiene en sí misma todos los elementos de la representación. El texto espectacular, en definitiva, es también, texto dramático, y el dramaturgo es el primero que debe ser consciente de ello. Otra vez López Mozo adopta una actitud absolutamente contemporánea, en el sentido de que, pese a su condición de escritor, no considera la palabra componente prioritario del hecho dramático, como sucedió también en el caso de Artaud o de Grotowski y hasta de Beckett. Porque no es menester prescindir de ella, o reducir al mínimo su presencia, para plantear la competencia del más humano de los códigos. Su utilización dentro de las constantes que había explotado el teatro del absurdo desde Ionesco, habían establecido ya las limitaciones y el sinsentido de confiar ciegamente en la exactitud comunicativa de lo verbalizado. También López Mozo juega con ello en *Los novios*, *La renuncia*, o *El retorno*. A medida que las obras exploran nuevos acercamientos al receptor e incorporan técnicas del hap-

pening se empieza a prescindir del intercambio verbal. En ocasiones sólo se elaboran guiones que establecen las tareas y las líneas estructurales del espectáculo, pero los actores (ya no son personajes) no dicen más que lo imprescindible, y muchos, ni siquiera eso (*Blanco en quince tiempos*, *Negro en quince tiempos*, *Maniquí*). El vacío que deja la palabra ha de ser ocupado por otros lenguajes, por otros códigos que tratan de implicar emocional o racionalmente al espectador: música, objetos, sonidos, imágenes... El aprendizaje en estas técnicas será útil también en las obras extensas que devuelven al texto literario su peso comunicativo, aunque nunca volverá a rivalizar con los procedimientos y los códigos no lingüísticos asumidos anteriormente.

Como se deduce de lo expuesto hasta aquí, el fundamento de la actividad teatral no reside en el dramaturgo, ni en las técnicas y formas con que crea su obra, sino que se rige por el principal partícipe del proceso: la sociedad a la que se dirige. Así se explican todas las constantes que se mantienen en el teatro de López Mozo por mucho que varíen las piezas en pocos años. El empeño de actualizar los conflictos y terrores con los que convive el hombre contemporáneo responde al afán de inmediatez de su teatro de cara al espectador, que debe reconocerse en un teatro creado para él. Pero alcanza mayores repercusiones porque elabora un discurso comprometido que rehúsa supeditar el teatro a la sociedad, o viceversa, de modo que no se pueden entender sino como un todo. La firme creencia en la capacidad del discurso teatral para denunciar, para analizar y para transmitir la necesidad de cambio, por mucho que pueda parecer ingenua o poco conseguida, era el principio fundamental que alentaba las realizaciones más valiosas del teatro occidental, y en su nombre se perseguía un encuentro y una confrontación con la historia que acaba por romper los límites del espectáculo teatral. Teatro del absurdo, épico, hap-

pening... un teatro así configurado revela, sobre todo, la intención de cambiar la realidad. No faltan ocasiones para que López Mozo se pronuncie sobre ese teatro *verdadero, vivo, comprometido*, y sobre el lugar del espectador en el proceso teatral. En esto, como en todo lo que considera importante, López Mozo vuelve a ser categórico:

- El dramaturgo tiene que elegir entre el teatro de consumo (el que brinda a un público determinado lo que quiere escuchar) y el de compromiso. La práctica de ambos es incompatible. [LÓPEZ MOZO, 1980, "Apuntes para una biografía", s/p]

Desde sus comienzos, y en un entorno social y político particularmente susceptible al compromiso, el López Mozo dramaturgo evoluciona sin perder nunca de vista la sociedad y el mundo en que vive o el papel del receptor para dotar de eficacia social y política a su teatro. Todo lo demás -lenguajes, estilos, temas, influencias, técnicas, actitudes ante la censura...- puede sufrir numerosas alteraciones aparentemente contradictorias, pero lo que se mantiene, aunque también en permanente evolución, son esas dos constantes capaces de definir todo su recorrido teatral: el compromiso social y el interés por el receptor. Además de catalizar el proceso evolutivo de López Mozo, son los pilares fundamentales de su poética teatral: el primero porque resuelve la decisión estética injertada en un concepto ético-político; el segundo, porque descubre las estrategias necesarias para conseguir sus objetivos. Su importancia requiere que los situemos en su contexto y comprobemos cómo se van perfilando a lo largo de su carrera.

1.3.1. *Una estética ligada a una ética*

Ya desde el periodo de entreguerras, la vanguardia teatral occidental se había entregado con fruición a dismantelar los presupuestos del teatro -y de la sociedad- que habían inaugurado el siglo XX con voluntad de continuidad. Tales antecedentes constituyen un abono valioso para las vanguardias del Nuevo Teatro en torno a los 50, abortado en España, pero extraordinariamente vivo fuera de nuestras fronteras, donde el teatro se enfrentaba a la implacable crítica que desvelaba su pérdida de identidad. Todas las tendencias teatrales de vanguardia se refieren a devolver al teatro la vitalidad perdida, a recuperar su función social y a restituir su carácter combativo. Peter Brook sentenciaba en 1961 a propósito del teatro inglés:

La terrible verdad es que si en este país se cerraran todos los teatros, la única impresión de pérdida sería, para una comunidad refinada, la sensación de carencia de una de las comodidades de la vida civilizada, como los autobuses o el agua corriente. [BROOK, cit. en DE MARINIS, 1987, 125].

Si esa conciencia de *necesidad social* afecta a todas las corrientes teatrales renovadoras, cuanto más había de sentirse en el contexto de la cerrazón política española. Comprobaremos hasta qué punto la obra de López Mozo responde, en su totalidad, al intento -con éxito o sin él- de devolver al teatro su carácter *necesario*, y las vías para conseguirlo explican las constantes de su variable producción.

De la función social del teatro en la España contemporánea se habían ocupado ya los realistas. En los cincuenta, Sastre encabeza el “teatro social”,

cuyas premisas, claramente definidas en el *Manifiesto del T.A.S.*, abogaban por un teatro capaz

de llevar la agitación a todas las esferas de la vida española. [SASTRE Y DE QUINTO, 1980, 85].

En el conocido *Manifiesto* se explicita el contenido político de ese teatro social y su deseo de huir de las estructuras burguesas que consolidaban el teatro dominante, defendiendo una nueva significación de la desprestigiada denominación “teatro del Pueblo”. Este concepto del teatro no era nuevo ni su revitalización tenía pretensiones de originalidad. Lo que sí resulta diferente es que Sastre solicita para tal empresa nada menos que la colaboración del poder político, lo que en el contexto español no deja de ser cuando menos insólito.

Contamos con la amplitud de criterio y la buena voluntad de los censores [...]. Si bien el T.A.S. es una profunda negación de todo el orden teatral vigente -y en este aspecto nuestros procedimientos no serán muy distintos a los utilizados por un incendiario en pleno delirio destructor-, por otra parte pretende incorporarse normalmente a la vida nacional, con la justa y lícita pretensión de llegar a constituirse en el auténtico Teatro Nacional. [*Ibidem.*].

Tal derroche pragmático resultaba a todas luces incompatible con la presión dictatorial, y, como era de esperar, el T.A.S. fue censurado.

Estos antecedentes demuestran que en la España de los 60, cuando va a comenzar su carrera dramática López Mozo, el papel otorgado al teatro tenía otras prioridades que las exclusivamente literarias. La profundísima renovación de las estructuras teatrales debía tener como objetivo no sólo la reflexión crí-

ca (ya inaugurada por los realistas), sino posturas más radicales de agitación. Todo ello, a pesar del silencio que imponía la censura. Que una de las funciones de la práctica teatral fuera conocer una estructura social y transformarla, era una idea que se repetía en todos los ambientes teatrales⁴¹. El modo de poner en práctica esa idea es lo que nos interesa destacar. La mayoría de los integrantes del Nuevo Teatro compartirán presupuestos éticos similares, si bien la postura de López Mozo fue calificada de radical por lo paradigmática. Si el teatro debe mostrar y analizar una realidad poco halagüeña, si ha de denunciarla, no es posible ni el pacto, ni el posibilismo, ni la ambigüedad.

Dadas las dificultades de explicitar el compromiso político en el teatro español, el frente de acción se desplaza a mostrar la impaciencia y el anticonformismo frente al lenguaje teatral realista y a la escena *oficial*. Así aparece el teatro primero de López Mozo, en el que a la búsqueda de un nuevo lenguaje se une el deseo de salir airoso de la implacable censura, como él mismo reconoce, lo que no impide que haya en estas obras un presupuesto ético de componentes sociales y políticos. Pero, al no poder manifestarlo expresamente, lo que aparece es la ruptura de los moldes teatrales habituales y la crítica de los comportamientos convencionales que conducen a la alienación de una sociedad consentidora. La necesidad de representar y de darse a conocer no consiga relegar una exigencia más profunda, como demuestra la elección de un teatro que de ningún modo podía incorporarse a las carteleras comerciales. Si López Mozo quiere irrumpir en el panorama teatral, no ha de ser a costa de renuncias que comporten el sometimiento a las formas establecidas o los sig-

⁴¹ Sobre los matices de esta idea en el contexto español de los 60, ver "El autor en su entorno social", transcripción de un coloquio entre autores teatrales organizados por la revista *Pipirijaina* y publicados en los números 6 y 7 de 1974. Reproducidos también en G^a LORENZO, 1980, 136 - 152.

nificados neutros. La existencia de la censura parece apoyar el uso de las formas dramáticas del absurdo, de los artificios simbólicos y del toque humorístico, pero no puede silenciar otras resoluciones de mayor trascendencia: la de la experimentación sobre el texto teatral y la decisión de no encubrir el sentimiento que produce la realidad en que vive. Incluso en las piezas donde no hay connotaciones políticas evidentes, la pretendida inocencia es sólo aparente, como en seguida entendió -aunque a veces de manera insólita- la Junta de Censura. Y muy pronto empiezan a aparecer elementos de la situación política y social española que de ningún modo podían pasar desapercibidos, caso de *El testamento* o *El retorno*. Ya en 1967, cuando apenas ha comenzado su carrera literaria, escribe en *Yorick* toda una declaración de principios a propósito de sus primeras piezas, esas que quería estrenar y que a primera vista pueden parecer exentas de contenido crítico. En esas palabras se halla el núcleo ético que marca toda su producción en los más variados aspectos -producción, sentido, formas, contenidos...- porque afectan a su concepción global del teatro:

Hay en las tres obras [se refiere a las primeras: *Los novios*, *La renuncia* y *El testamento*] un propósito de denuncia y no de crítica. Creo que es muy importante aclarar esto. El escritor, como parte integrante de la Sociedad, es tan responsable como cualquiera de sus miembros de los males que la aquejan. No se libera de esa responsabilidad por el solo hecho de censurar tales o cuales actitudes. Sería demasiado cómodo. Ahora bien, lo que sí debe es mostrar una serie de hechos a la consideración pública, con el fin de que cada cual tome conciencia de ellos y contribuya a modificarlos en la medida que le corresponda. [LÓPEZ MOZO, *Yorick* nº21, 1967, 10].

Esta conciencia social del oficio de dramaturgo no correspondía a las pasajeras utopías revolucionarias de un joven de 22 años, sino a un compro-

miso ético con su profesión que mantendrá de aquí en adelante.

Joaquín Arbide, que montó la primera representación de una obra de López Mozo, cuenta sus comienzos e incide en la idea que venimos defendiendo: un fuerte sustrato ideológico sostiene toda la producción de López Mozo, incluso la más inocente a primera vista. Cuando el autor les envía su primera obra, la simplicidad de la pieza desarmó al TEU de Sevilla hasta que supieron entrever lo que su montaje de farsa puso de relieve: la vinculación con la situación social española:

López Mozo llegó a nosotros de la forma más sencilla. Animado por las declaraciones dadas por mí a una revista especializada y como consecuencia de unos proyectos que en ella anunciaba, envió rápidamente su obra *Los novios* [...] Mi comité de lectura, rápidamente, empezó a buscar un doble fondo a la pieza. Un por qué, un para qué; no supimos darnos cuenta de que todo lo que había en la obra estaba allí, a flor de piel, en los mismos personajes. [...] Y la obra acaba como todo en la vida. Todo vuelve a su ritmo normal después del problema. Después bostezamos, todo sigue igual. Es muy difícil arreglar las cosas. Más difícil hacerlas cambiar. Los números combinatorios habrían solucionado algo. Pero fue de momento. Como pasa en la historia de verdad. Todo son soluciones de momento. Luego todo sigue igual. [ARBIDE, 1967, 11].

No muy lejos de la realidad inmediata resulta el mundo ofrecido en *Los sedientos*, *El testamento*, o *El retorno*, obras todas de su primera etapa, cuando los censores dificultan su representación. La pieza más críptica de esta época, *Moncho y Mimí*, finge prescindir totalmente de cualquier referente directo, pero veremos que, incluso en esta “curiosa obrita”, como la llama Ruiz Ramón, se recrea un comportamiento social en absoluto ajeno a la disidencia, por no men-

cionar las alusiones cainitas. De modo que mucho de lo que se depuraría o se asimilaría en obras posteriores, está ya latente en estas piezas experimentales. Entrevisto el peligro de la autocensura, su postura empieza a definirse con mayor nitidez y a partir de *Collage Occidental* se niega a cualquier posibilismo:

Había, por otra parte, en mis primeras obras un deseo de no chocar con la censura, un afán de estrenar. Después comprendí que por ese camino habría de llegar pronto a la castración intelectual [...]. Moralmente estoy satisfecho. Las consecuencias son que hoy tengo pocas obras autorizadas y por eso apenas se me representa. Con todo y con eso no estoy arrepentido. [LÓPEZ MOZO en ISASI, 1974, 333].

Pese a la claridad de su actitud, en un ambiente muy saturado políticamente, el autor recibe críticas referentes al sustrato conservador del teatro del absurdo [V. *supra* p. 45]. Las acusaciones de solipsismo⁴² carecen de solidez si interpretamos tales obras como el deseo de incorporar las vanguardias teatrales a la escena española, la presentación de contenidos poco habituales y nada conformistas, y la necesidad de sacar a la luz un teatro que quería ser alternativa formal e ideológica. Hay en todo ello un serio compromiso que sólo podía vertebrarse en una forma teatral nunca neutra. No había otra solución:

la “nueva generación” aportaba una “antiliteratura” no sólo en la forma de escribir, como una nueva estética, sino como una forma de acción, como un compromiso vital, como una concepción del mundo que presentaba el caos, la violencia de negar y negarse, expresada al mismo tiempo violentamente [MIRALLES, 1977, 127].

⁴² López Mozo comenta esta situación con Isasi Angulo (e incluso admite la crítica) en ISASI. 1974, 334-335.

Porque la ruptura de los sistemas teatrales vigentes, la negativa rotunda al pactismo, e incluso, la visión que presentaban del hombre y del mundo contemporáneos, se alzaban contra estructuras sociales y políticas muy determinadas, las mismas que controlaban el teatro que se pretendía dismantelar. Así, mientras los realistas presentan tendencias estéticas que no rompen con los sistemas dramáticos conocidos en España, la vanguardia teatral más radical cuestiona no sólo los valores ideológicos de las clases dominantes -política y económicamente-, sino que pone también en tela de juicio las técnicas y los sistemas de producción dramática. Como vimos anteriormente, doblemente *desvinculado*. La ruptura de los sistemas teatrales comporta necesariamente otra de mayor alcance y López Mozo es consciente de lo que significa el rechazo de las formas convencionales:

no se puede atribuir [...] al mero deseo de un cambio en los métodos de hacer teatro, sino que, a poco que intentemos desentrañar su significado más profundo, hallaremos razones de tipo ideológico. [LÓPEZ MOZO, *Teatro de barrio/teatro campesino*, 28].

Si el teatro debe tener una participación activa en la toma de conciencia sobre el mundo que nos rodea, su contenido y su mensaje no pueden constreñirse a los cauces habituales, por lo que la escritura dramática y su proyección escénica deben revolucionar también los modos tradicionales:

Una alteración radical de la visión del mundo puede conllevar una transformación formal esencial, por cuanto la forma se adecúa necesariamente al mundo que se quiere comunicar y si éste es visto o sentido como carente de orden, de causalidad, la forma de la obra pierde el orden presupuesto para adquirir un orden desordenado. [VILLEGAS, 1991, 39].

Los distintos modos en que cristaliza la visión de la sociedad española y el criterio de oposición a la dictadura revelan la importante función de una poética dramática, según la cual un sistema dramático constituye un engarce dialéctico entre el substrato sociohistórico y su concepto y expresión artísticos. La interpretación de la obra de López Mozo, tal como aparece recogida en los últimos capítulos de este estudio, apunta en esa dirección, ya que no puede ser entendida sin la vinculación al momento histórico en que se desenvuelve, tanto por el compromiso social del dramaturgo, como por la visión del mundo que rige la estructura de su obra dramática. De modo que sospechar de la falta de compromiso ideológico en obras de lenguaje simbolista y vanguardista sólo podía producirse en entornos realistas (incluso en los más contestatarios y censurados) o en aquellos que, en nombre de la tradición y de la identidad cultural de los españoles, no cejaban en su intento de mantener el teatro alejado de posturas novedosas, extranjerizantes y sospechosamente inconformistas. Lo único que consigue la estéril polémica es distorsionar la finalidad inmediata del teatro renovador: la manifestación de protesta ante un conservadurismo estético y reaccionario que alimentaba un rechazo de mayor trascendencia, político y social. Desde la perspectiva actual, no dudamos de la validez de la vanguardia como elemento de hostilidad a la cerrazón franquista. Con toda claridad lo exponía en 1992 Ángel Crespo:

no se puede combatir con eficacia a los detentadores de una cultura conservadora valiéndose de su mismo lenguaje, es decir, aceptando su juego, pues siempre llevarán la ventaja que les proporciona el poder político. Había, pues, que revisar ese lenguaje -precisamente el de las formas clásicas propuesto por el régimen- y cargarlo de contenidos nuevos y desconcertantes, y que someter dichas formas a infracciones que las desacralizasen sin necesidad de negar-

las ni destruirlas. [CRESPO, 1995, 80].

E incluso la destrucción sería pertinente para desautorizar la supuesta falta de compromiso social en las obras vanguardistas. Baste comprobar que el género teatral, por más que acudiera al simbolismo o al absurdo, sufriría continuas prohibiciones (totales o parciales). De algún modo, la identificación entre realista (en la forma) y social (en el contenido), adolece de cierta estrechez de miras que supone que el único modo de acercarse a la realidad es un lenguaje no simbolista, no abstracto o no vanguardista, considerados enajenadores frente a la realidad, cuando precisamente el deseo de alzarse contra una realidad inaceptable dirige las primeras piezas de López Mozo hacia los lenguajes teatrales más subversivos.

Muy pronto no se podrán cuestionar ni métodos ni objetivos del teatro de López Mozo, al menos desde la perspectiva del compromiso. En menos de cuatro años, la conciencia política de López Mozo se hará tan imperiosa que llegará a relegar cualquier otra exigencia, eso sí, sin renunciar al proceso de investigación teatral, tan necesario en la búsqueda de su propio lenguaje. La urgencia del compromiso social desplaza también sus preferencias formales para crear un teatro político que quiere seguir siendo vanguardista y da un giro a su producción. El trabajo desarrollado con el Teatro Lebrijano, el recurso al teatro histórico, al teatro-documento y al teatro épico, sin abandonar formas como el happening, demuestran lo ajeno que estaba ya López Mozo a las actitudes evasivas. La temprana *Guernica* había inaugurado la vocación de exorcizar los fantasmas que acechaban la situación sociopolítica española: había que hablar de la guerra, de la dictadura, de la posible transición.... Con todo, lo que ni los “buenos modos” de los realistas habían conseguido -un teatro de

abierta denuncia política- no se iba a tolerar ahora al Nuevo Teatro. A partir de *Crap, fábrica de municiones*, lo que se había anticipado en piezas anteriores se convierte en referencia imprescindible: la carga ideológica, el compromiso social y la crítica política, invaden las nuevas obras. Pese a la aparente brusquedad del viraje estético o ético, el proceso mantiene en profundidad una sólida trabazón entre iniciativas técnico-formales e incidencia social. Es más: precisamente en nombre de las exigencias de la búsqueda artística -presentes a lo largo de toda su trayectoria-, López Mozo llegará a desarrollar un tipo de teatro radicalmente alternativo con respecto al teatro oficial. De algún modo, es justamente el carácter anticonvencional de la elección teatral primera el que, desarrollado con coherencia, confiere de manera natural al trabajo de López Mozo un valor político cada vez más preciso.

López Mozo demuestra su compromiso personal y artístico sin dejar de reivindicar la autonomía del teatro y la especificidad de una obra que, desde todos los frentes, trata de conseguir una sensibilización estética e ideológica que confluya en la práctica escénica y la trascienda. Este recorrido, desde el teatro a la política, no es uniforme ni lineal, como nada lo es en López Mozo, pero muestra en sus rasgos esenciales el compromiso fundamental que queremos establecer. El trayecto podía haber tenido un sentido inverso, pero, de alguna forma, resulta coherente el paulatino acercamiento a realidades más cargadas ideológicamente tratando de no perder nunca la visión de lo específicamente teatral. El nexo entre ambos objetivos es la expresión más precisa de su concepto de compromiso: deben preservarse la especificidad y la independencia del trabajo teatral, porque la oposición a un sistema político, la protesta y la denuncia serán tanto más eficaces cuanto más válidos y potenciados sean sus coeficientes teatrales:

Quien pretenda utilizar el arte escénico para desarrollar una activa labor política no sólo equivoca el camino, sino que se encuentra en las mejores condiciones para convertirse en un individuo frustrado [...] Hoy un teatro apolítico carece de sentido. Pero la política no es todo el teatro, sino un elemento más junto al artístico.[...] Lo que se impone es encontrar ese punto de equilibrio en el que el teatro ofrezca un contenido político que invite a la reflexión y que, al mismo tiempo, esté alejado de cualquier dogmatismo. [LÓPEZ MOZO, *Teatro de barrio/teatro campesino*, 78-79].

El concepto ético se vincula a la obra artística con tanta fuerza que resulta a veces imposible distinguir lo que corresponde a un dominio o a otro. Lo que realmente interesa es ese trabajo largo, obstinado, altamente responsable, dedicado a investigar los supuestos ideológicos implicados en la creación. Y, al mismo tiempo, evidencia una profunda reflexión metaliteraria que alimenta, muy especialmente en el caso que nos ocupa, la permanente búsqueda de sistemas comunicativos polivalentes y sincréticos:

Lo que me parece más significativo de la vanguardia en su conjunto no es la producción vanguardista, no es la obra que deja la vanguardia para la historia, sino la actitud crítica que la provoca, el deseo de revisión sin límites del papel del arte en la historia, una extensa meditación sobre su verdadero sentido en el mundo moderno. [DE CÓZAR, 1995, 75].

Desde esta perspectiva debemos considerar la aportación de López Mozo al teatro español y podemos valorar la coherencia entre concepto y práctica teatrales, empeñados en transformar la realidad:

Supongo que soy un perfecto desconocido excepto para las

personas vinculadas al hecho teatral -confiesa a mediados de los setenta- [...], en cierto modo, siento que lucho por algo y que soy un grano de arena dentro de todo un tinglado enorme. Lo que he logrado, es tan pequeño que no merece la pena tenerse en cuenta pero, evidentemente, en la misma situación se encuentran muchos a mi alrededor y supongo que entre todos podremos ayudar a modificar las cosas. No sé si es mucho soñar, pero pudiera ser que algún día esto sucediera. Con esta esperanza se trabaja. [...] Me gustaría que el teatro que escribo cumpliera la función para la que está hecho: llegar hasta quien me dirijo. El objetivo siguiente sería la utopía: conseguir modificar o contribuir a modificar una serie de cosas. [MEDINA, 1976, 110].

Esa *utopía* anima la concepción de un teatro contestatario. Frente a la opresión política, el enmascaramiento y el simbolismo; si no es suficiente, el teatro abiertamente político. Frente al acomodamiento de la sociedad española, la visión distorsionada de sus valores y la denuncia de su pasividad. Frente a la estructura económica mercantilista, el trabajo con grupos independientes. Frente a las técnicas dramáticas anquilosadas, la experimentación y el riesgo. Y sobre todo, una forma de exploración de la efectividad teatral a la que sólo el espectador puede contestar.

1.3.2. *El protagonismo del receptor*

Si en algo coincide López Mozo durante toda su carrera teatral con el Nuevo Teatro occidental, es en llegar, por distintas vías, a la identificación de la gran cuestión del teatro contemporáneo: la relación con el espectador. La dimensión pragmática que trata de devolver al teatro una eficacia distinta de la puramente lúdica o de la estrictamente política, va a ocupar las investigaciones

teatrales de todos los responsables del Nuevo Teatro, desde el *Living* hasta Grotowski, pasando por Peter Brook, Brecht, o el Teatro Radical americano. Experiencias tan diversas centran sus objetivos en el receptor, el elemento más transcendente del proceso teatral. Llegar a esta premisa esencial exige una larga labor de investigación teatral, que los protagonistas del Nuevo Teatro enfocan a través del trabajo del actor, de las formas de dirección, de la creación colectiva, o de la escritura dramática, como López Mozo.

Para establecer una comunicación efectiva con el espectador es preciso replantearse la utilización clásica de muchos de los componentes estructurales de la obra dramática, especialmente aquellos que parecen asumir las funciones más importantes en el proceso comunicativo: la palabra y el espacio. En gran medida, la evolución que sufre la dramaturgia de López Mozo en torno a los 70 está generada, más allá de sus causas éticas e ideológicas, por un razonamiento de tipo técnico. Si se trata de hacer otro teatro, de cambiar el lenguaje teatral obsoleto que no responde a la situación del hombre contemporáneo, la labor del dramaturgo es hacer de la escritura dramática el momento decisivo y originario de la revolución escénica: la creación de una situación de percepción y goce que facilite el nuevo acercamiento del espectador al acontecimiento teatral, incluyendo su inmersión física, *material*, en él, cuando no la participación directa. Es en el trabajo del dramaturgo donde López Mozo quiere comenzar esa escritura acéntrica y completa, abierta y flexible. Se trata de una reformulación en la escritura dramática de un nuevo lugar que asegure una relación cada vez más estrecha entre texto y escena, entre escritura y espacio, antes de dar el salto definitivo hacia el espectador.

Lógicamente, el interés por el receptor se desarrolla de acuerdo con el incremento del compromiso social, que debe trasladarse del autor al receptor

para que cobre sentido en la realidad extrateatral. Los comienzos son tímidos. Las obras primerizas de López Mozo mantienen inalterable la cuarta pared, y el público permanece en la comodidad de la sala a oscuras. Sólo un gesto en *Los Sedientos* y en *El retorno* -esa extensión de las manos del desesperado (la Madre en la primera obra, y Pipo en la segunda) hacia el público- nos advierte de que un cambio se está gestando. El mantenimiento de las luces de sala al tiempo que las de escena en el final de *El retorno* impone, como veremos, una prolongación del conflicto desde el espacio estrictamente escénico al espacio del receptor. Se empieza a resquebrajar, sin que aún sepamos muy bien cómo fructificará, la distancia escena-sala. Lo que sí es patente es el afán de compartir con el público una visión común de la realidad inmediata. Formalmente, establecer lo fundamental del hecho dramático en la relación con el espectador es el camino más rápido para crear una obra rupturista en la que todos los procedimientos son válidos para acercarse a la fusión entre el escenario y la sala.

No es de extrañar, entonces, la exploración de las posibilidades del happening, que supone un nuevo impulso en la experimentación teatral muy enfocada hacia el público. La consideración del papel del dramaturgo y de las relaciones con el espectador se intensifican, aunque López Mozo no se ajuste del todo a la tradición que habían impuesto los happenings americanos en cuanto a la participación del público, que era muy artaudiana. Tanto, que la acción podía volverse realmente agresiva para el espectador, como sucedía en algunas piezas del *Living*. López Mozo, consciente del peligro que ello supone, tiene en cuenta al espectador desde el principio y trata de recrear con él lo representado, pero no lo coacciona hasta hacerle perder del todo su papel de observador en el proceso teatral. En *Maniquí* inicia así el “Tiempo Uno”: “Mientras los espectadores ocupan su lugar, ven y oyen en el escenario...”, y en ningún

otro momento se pretende obligar a los asistentes a hacer algo. En *Negro en quince tiempos* es al final cuando los espacios entre espectadores y actores se aúnan, pero por la incursión de los segundos en el patio de butacas. Quizá sea *Guernica*, además del más conseguido, el happening que permite una mayor acción directa del público, aunque siempre muy controlada. El acto final de encender los cirios actores y espectadores no violenta en absoluto su condición, y sí permite que el receptor se involucre con algo más que su emoción. Con *El caserón*, quizás el más artaudiano de sus happenings, consigue introducir a los espectadores en la estructura de la obra, incluso tomando parte en la resolución del conflicto y vinculándolos a la representación: son los “Visitantes” obligados a soportar una situación incómoda y de la que no pueden huir.

Enseguida se manifiesta el deseo de conferir una mayor capacidad comunicativa a su teatro, por lo que, desembarazándose de las etiquetas intelectualistas que recaían sobre el vanguardismo absurdistas, vuelve sus ojos hacia un público diferente, en el que cobre sentido un teatro hecho por y para ellos, en su contexto vital inmediato, como demuestran las experiencias teatrales con el Teatro Lebrijano. La revisión del teatro brechtiano en la dramaturgia de López Mozo es coherente con el empeño de crear un teatro con el espectador como protagonista desde una perspectiva distinta a la del happening, no durante la representación o la lectura, sino en la respuesta que se espera de él fuera de la sala. La función apelativa mantiene la necesidad de provocar tensión e interés, pero recurriendo a lo racional y no a lo emocional, utilizando procedimientos que permiten al espectador mantener la distancia crítica necesaria con el mundo que se le presenta para poder diseccionarlo. La toma de conciencia sobre la realidad y sobre el papel del hombre en el devenir histórico es el primer paso para transformarlos:

Toda la teoría del teatro épico está dirigida a un sólo objetivo: hacer consciente al hombre de su circunstancia y alienación, y a la vez motivarlo a transformar y cambiar su situación presente, esto es, a incidir en su medio ambiente. El teatro épico es entonces, un teatro esencialmente práctico: una praxis dramática. [DE TORO, 1987, 28].

No es de extrañar, pues, el interés que despertaba el teatro épico, no sólo entre los autores, también entre los grupos teatrales y los directores empeñados en desmontar los presupuestos ideológicos del franquismo. Desde luego, las consecuencias en la elaboración de la obra eran visibles más allá de sus intenciones agitadoras. Piezas tan diferentes como *Espectáculo Andalucía* -en el que los actores se tienen que adaptar a la condición social del público-, o *Anarchía 36* -donde espectadores y personajes sufren la misma opresión espacial-, comparten y evidencian la atención prioritaria a un elemento que ha dejado de ser pasivo para imponer su presencia en la construcción teatral.

La constante preocupación por la función del receptor en el teatro encuentra en las fórmulas brechtianas nuevas vías de expresión, que permitan, además, una reflexión sobre la función social del teatro. Las mayoría de las obras extensas de López Mozo desde *Crap, fábrica de municiones* comparten una concepción dialéctica del teatro común a todo el teatro político de nuestro siglo: lo esencial es que el espectador conteste, que se convierta en el auténtico interlocutor al otorgar una existencia concreta a lo representado en escena. Lo que sucede en *Crap*, *Anarchía 36*, *Espectáculo Andalucía*, *Matadero solemne*, *La Comedia de la olla romana donde cuece su arte la Lozana*, o *Réquiem por los que nunca suben y nunca bajan*, sean hechos históricos o comportamientos cotidianos, convoca a los receptores, hombres de la sociedad de hoy,

para descifrarlos y comprenderlos por referencia a su propia situación, que no ha de ser otra que la de hombres dispuestos a transformar el mundo. La perspectiva histórica del teatro épico y documental exige una toma de conciencia ideológica y, en último término, política:

nos da una acción a ver y a comprender, pero la verdad de esta acción está, de alguna manera, fuera de ella; situada en otra parte, en la sala o en la sociedad, que es el común denominador de la sala y la escena. [DORT, 1975, 24].

No importa tanto que unos procedimientos sean más explícitos o más sutiles, utilicen unos resortes de recepción u otros, lo realmente significativo es la relación establecida entre la obra dramática y su verdadero destinatario, pieza clave de una formalización dramatúrgica radical. Por tanto no es de extrañar que se produzca una mezcla poco habitual de distintos procedimientos en una misma obra: epicidad, happening, teatro-documento... *Matadero solemne* es buen ejemplo de ello, y responde a la perenne preocupación por el papel del receptor en el proceso dramático. Toda la obra insiste en la participación del espectador desde distintas actitudes: se incluye desde el principio como elemento fundamental de la representación, su presencia es potenciada durante toda la obra por dos personajes (el Encauzador y Malina) hasta llegar al Happening final, donde se pretende una toma de conciencia activa sobre el problema planteado (la pena de muerte). En definitiva, no existe contradicción entre el afán de investigación formal y la exigencia de eficacia social, sino que ambos constituyen la estrategia global dentro de la cual se sitúan y se explican los distintos cambios, porque, por diferentes vías, siempre llegan a descubrir el mismo objetivo: el receptor.

1.4. La obra dramática de López Mozo

Los cambios y variaciones que sufre el teatro de López Mozo durante apenas dos décadas se explican por los conceptos que hemos establecido en el epígrafe anterior. La apertura de la escritura dramática según criterios de eficacia -social y teatral- apoya la experimentación teatral en todos los frentes y facilita la recepción de influencias novedosas del teatro occidental. Abundancia de obras, de técnicas y de estilos convierten la dramaturgia de López Mozo en un auténtico muestrario de las tendencias de vanguardia. Por ello resulta tan difícil encerrar en una fórmula, por genérica que sea, su obra dramática, caracterizada por un experimentalismo incesante, por una continua necesidad de probar nuevas posibilidades y comprometerse en varios frentes estéticos, afrontando todos los riesgos y peligros -de aproximación, de eclecticismo- que supone una vocación así resuelta. Hemos de reconocer, pese a esa riqueza experimental, una coherencia mantenida más allá de ciertos elementos ideológicos y expresivos y de su inconfundible ético-estética, hecha a un tiempo de simplicidad infantil y de afectación parabólica, de intensa espiritualidad y de combativa operatividad. Ahora bien, los movimientos entre las distintas tendencias dependen de un criterio evolutivo que no se ajusta del todo a una progresión paulatina entre ciclos, sino a la investigación sobre las dos constantes que hemos definido como el compromiso social y la atención al receptor. Hemos de tener en cuenta que el concepto “evolución” connota un proceso que aparece como continuo o lineal, características difícilmente aplicables a los “saltos de caballo” de López Mozo. Su libertad creativa, sus avances de explorador y sus retornos a lo que parecía haber abandonado, dibujan un recorrido demasiado accidentado como para imponer criterios de sucesión temporal. El

comentario de Ruiz Ramón sobre el corpus dramático de López Mozo, evidencia -especialmente por su desorden- el aspecto más destacado de su evolución:

López Mozo, en constante y coherente proceso de maduración como dramaturgo, ha ido ensayando y asimilando críticamente, con lúcida conciencia de la estructura global del teatro en España, algunas de las técnicas más avanzadas, pero también más sólidas, del teatro occidental contemporáneo, desde los experimentos del Living Theatre y las formas evolucionadas del teatro de Brecht y las teorías de Artaud a las fórmulas de Peter Weiss, pasando por algunos de los esquemas del teatro del absurdo. [RUIZ RAMÓN, 1986, 545].

Y hemos de añadir el happening, el teatro documento, o las resonancias de Kantor. Con el fin de organizar la variedad y cantidad de piezas y para facilitar, al menos metodológicamente, una relación sistemática de las obras analizadas, estableceremos un sencillo sistema de agrupación articulado en torno a dos ejes o tendencias muy generales que rigen las obras de López Mozo en el periodo estudiado. El primero de ellos se corresponde con sus inicios, vinculados al teatro del absurdo con elementos farsescos; el segundo, atiende a la revisión del teatro épico y del teatro-documento como culminación de un teatro con voluntad de agitación social. Entre ambos, pero incorporándose de forma definitiva a su dramaturgia posterior, situamos los happenings. Y, finalmente, consideramos bajo la denominación de “homenajes” unas breves piezas dedicadas a recrear aspectos significativos de cuatro creadores. Desde luego, estas secciones no son excluyentes y definidas, sino que muestran abundantes puntos de intersección, como comprobaremos enseguida. Incluso algunas piezas permanecen rozando uno de los grupos sin integrarse definitivamente en ninguno.

a) Primera sección:

Los novios o la teoría de números combinatorios (1964)

La renuncia (1966)

El testamento (1966)

Moncho y Mimí (1967)

Collage Occidental (1967)

El retorno (1968).

b) Happening:

Negro en quince tiempos (1967)

Blanco en quince tiempos (1967)

Guernica (1969)

Maniquí (1970)

El caserón (1972).

c) Segunda sección:

Los sedientos (1965)

Crap, fábrica de municiones (1968)

Matadero solemne (1969)

Anarchía 36 (1970)

Réquiem por los que nunca bajan y nunca suben (1970)

¡Es la guerra! (1971)

Espectáculo Andalucía (1972)

Comedia de la olla romana en que cuece su arte la Lozana (1977)

Compostela (1980).

d) Homenajes:

Muerte apócrifa de Antonio Machado contemplada por

Luis Buñuel (1979)

La flor del mal (1980)

Representación irregular de un poema de Joan Brossa (1986)

Madrid-París (1988).

Antes de someter estas obras a análisis para estudiar en profundidad el sistema dramático de López Mozo, conviene establecer las características generales de cada conjunto y comprobar cómo y por qué se producen los cambios y las incorporaciones de nuevos elementos dramáticos en sus obras.

a) La **primera sección** recoge las piezas iniciales de López Mozo creadas antes de los setenta. Es fácil observar que el criterio cronológico no es determinante para la clasificación propuesta, ya que piezas del 65 (*Los sedientos*) o del 67 (happenings) no se incluyen en este primer grupo. El debut rupturista de López Mozo cristalizará en estas obras partiendo de la dramaturgia del absurdo, más cerca de Ionesco en la primera, pero aproximándose al teatro de Beckett y de Adamov en las siguientes. De esta manera, proponiéndose una radical renovación, y constatada la insuficiencia de la imitación realista, López Mozo se vuelve hacia los personajes (los “no personajes”) y los conflictos del absurdo como estructuras ideales para tratar de elaborar una dramaturgia que pueda acercarse a la denuncia de una sociedad convencional y estereotipada, retratada desde la pasividad. Son todas obras breves con pocos personajes en espacios cerrados, resolviendo sus modos de existencia con algunos denominadores comunes: la alienación, la represión, el peso de los convencionalismos sociales, la impotencia para resolver el propio destino, la inacción o la sumisión por respuesta. Temas periféricos recurrentes son la incomunicación y la incoherencia.

La escritura de López Mozo encontrará el molde formal idóneo para transmitir esa penosa visión de mundo en lo abstracto, en lo fríamente formalizado, impidiendo al espectador cualquier atisbo de complacencia o de identificación. No hay mártires ni héroes, porque el hombre es responsable de su destino, de su situación y de su infelicidad. O, más certeramente, es su propia condición humana el germen del conflicto. Encontramos en estas piezas situaciones (o lo que denominaremos circunstancias), argumentos no lineales que no progresan en acción, sólo en reacciones de los personajes, que van completando aspectos de su realidad, siempre mediatizada por un entorno que cobra singular fuerza ante la falta de actividad y de esperanza de las víctimas pasivas. Ello deriva en una utilización no psicológica, no realista y no narrativa de la palabra, que pierde mucha de su función comunicadora en escenas como las de *Los Novios*, precisamente por desmontar toda la estructura aparentemente lógica del discurso. De igual modo, su intención escenográfica describe o cuenta un ambiente parábola de la cerrazón que la sociedad impone al mundo, un espacio que forma parte de la figuración total, como sucede en *Moncho y Mimi*. Desde la obra que abre esta sección el teatro de López Mozo evoluciona hacia tonalidades más graves, al tiempo que empiezan a incluirse referencias concretas al contexto socio-histórico inmediato (*El testamento*, *El retorno*), casos en los que acabará actuando la censura.

b) La preocupación por el lugar del espectador en el proceso teatral y su decisión de no eludir el imperativo ético van a encaminar el trabajo de López Mozo hacia una de las formas escénicas más revolucionarias del teatro de los setenta: **el happening**. Advertimos que la singularidad de los happenings de López Mozo dificulta considerarlos un bloque homogéneo, aunque sí existen algunos rasgos comunes que trataremos de sintetizar, sin olvidar que alguno,

como *Guernica*, tiene muchas características comunes con otras piezas, o que en obras ajenas a este grupo, se incluye alguna escena-happening. Para colmo de mezclas varias, hay en estas piezas buenos ejemplos de farsa o de teatro documento, de ahí que hagamos referencia a esta parte de su producción sin pretender crear con ella una sección independiente. El mismo autor es consciente del lugar que ocupa en su dramaturgia. Según declaraba a propósito de *Negro en quince tiempos*, estas experiencias responden

no al intento de escribir una obra acabada [...], sino al de acometer la experiencia del happening como forma de expresión susceptible de ser incorporada en el futuro a otras obras mías de mayor envergadura, siempre en un línea de búsqueda de nuevas formas teatrales. [...] Sin embargo, he de aclarar que creo en el happening en cuanto elemento incorporado al teatro, pero no como finalidad en sí mismo. Sé que la aclaración contradice la idea de sus creadores. [LÓPEZ MOZO, *Primer Acto* nº106, 1969,14-15].

Otros factores confirmarán la particularidad del happening de López Mozo, en parte debida a las limitaciones que sigue imponiendo la censura y a las dificultades de la vanguardia teatral en el caso español, lo que obliga a ciertas adaptaciones, en parte por la peculiar asimilación del autor:

El happening así esbozado no parece tener mucho en común con las propuestas de los famosos creadores de este género, como Jean-Jacques Lebel. Para López Mozo es más bien una técnica a la que recurre para dejar en sus proyectos un margen a la improvisación: espera que improvisen los artistas y que entren en juego los espectadores. [ASZYK, 1995,172].

Tampoco la generalización de Urszula Aszyk consigue definir el hap-

pening para López Mozo, primero, porque no se adapta a todas las piezas incluidas bajo esta denominación y segundo, porque el concepto de *apertura* citado aparece en otras obras del dramaturgo ajenas al happening. Para establecer las características generales de este conjunto de piezas, identificaremos las concordancias que presenta con el happening occidental. Ello ha de contribuir a entenderlo como aportación valiosa a la exploración de nuevas fórmulas dramáticas y de creación, a la vez que permite comprobar la originalidad de las piezas que se incluyen bajo este epígrafe.

Surgido en Norteamérica fuera del ámbito estrictamente teatral, sus antecedentes se sitúan en el entorno de las *action-paintings* y de los *worker in progress*, de modo que recogerá de ellos el afán de un arte total, es decir, de la mixtura de procedimientos artísticos de diversa procedencia: la música, la pintura, la escultura, la danza, el teatro... Su deliberada heterogeneidad ha complicado las tentativas de definición, porque no se trata de un fenómeno unitario. Trataremos, siguiendo a De Marinis (que se basa a su vez en Kostelanetz y, sobre todo, en Michael Kirby) [DE MARINIS, 1987, 63-88], de resumir los rasgos más recurrentes de este fenómeno que, generalmente, supera lo tradicionalmente teatral:

- "*Carácter no verbal*". Ello no significa que no se recurra a la palabra, pero sí aparece muy dosificada en beneficio de otros sonidos no lingüísticos (gritos, risas, balbuceos, quejidos, llantos, etc.). Desde luego, no se puede hablar de diálogo en sentido estricto, sino de breves intercambios -sobre todo órdenes y preguntas- o de monólogos. En las primeras piezas, el joven López Mozo ya había explorado los rudimentos de la verbalización, tanto la cháchara vacía como los silencios, pero es en la llegada al happening donde se traspasan definitivamente los límites. Abundan los silencios y desde luego, jamás hablaríamos

de diálogos, aunque paradójicamente encontremos un texto como *Guernica*, que apoya su parte más extensa en la dimensión poética de la palabra.

- "*Estructura compartimentada*". Kirby se refiere al abandono de la estructura teatral tradicional, (que ya había tentado antes a López Mozo), para apoyarse

en la situación y en la contigüidad de unidades teatrales totalmente autónomas y herméticas: No hay información alguna que pase de cada una de las diferentes unidades o 'compartimentos' a la otra. [KIRBY cit. por DE MARINIS, 1987, 77].

Estos compartimentos son, como en el caso que nos ocupa, generalmente breves, y pueden adoptar una disposición sucesiva o simultánea. O sea, admite una gran libertad en su concepción estructural.

- "*Ausencia de los modelos de tiempo, lugar y personaje*". Aspecto muy vinculado al anterior, busca una ruptura con el teatro tradicional que ya había iniciado el absurdo. En el happening no se pretende contar nada, no hay más tiempo que el representado y los personajes se convierten en meros ejecutantes de acciones. Si bien no todos los happenings así denominados responden por completo a esta característica, sí lo hacen algunos de los de López Mozo, e incluso es fácil rastrear sus antecedentes en las primeras obras. *Guernica*, de nuevo, constituye una excepción.

- "*Acciones indeterminadas, pero no improvisadas*". Siempre existe un texto base, a veces bastante exhaustivo en lo que se refiere a la composición y la ejecución. El hecho de que López Mozo estuviera ya familiarizado con la creación colectiva y con el trabajo con grupos, facilita la consideración de la libertad del actor, aunque sus happenings (los textos) no llegan a la vacilación y son

suficientemente explícitos. De hecho, lo que hace es más bien prever los riesgos de improvisación y ofrecer alternativas, como en *El caserón*.

- "*Posibilidad de intercambio actor-objeto*". Esta característica depende directamente de las dos anteriores. Sin duda, la presencia de lo humano, bien a través del personaje o bien del actor que lo interpreta, disminuye considerablemente mientras aumenta la de los objetos inanimados, que pueden llegar a usurpar el tradicional protagonismo del actor, como sucede en *Negro en quince tiempos*. Suficientemente representativo es el título de uno de los happenings de López Mozo: *Maniquí*, la función del cuadro en *Guernica*, o la del espacio que da nombre a *El caserón*.

- "*La eliminación del espectador*". El happening trata de establecer otro contacto con el público, más directo, más íntimo y más participativo. Sin embargo, lo dudoso de experiencias teatrales, dentro y fuera de España, que intentaban una participación "auténtica" del público, hizo que los autores se cuestionaran su validez y su operatividad. En cualquier caso, sí suele hacerse partícipe al receptor en algún momento puntual (generalmente al principio o al final), pero es más fácil considerar como participación la actitud tradicional del público (mirar y escuchar), siempre que esa actividad ponga en juego sus emociones o sentimientos. Ya Brook y Grotowski habían advertido del peligro que suponía la inversión de papeles actor-receptor, que si es demasiado agresiva, puede llegar a producir el efecto contrario al deseado [V. DE MARINIS, 1987, 110-113]

Vista la naturaleza peculiar del happening como forma revolucionaria del teatro occidental, hemos de tener en cuenta que sus ejemplos europeos apuntan unos rasgos que los diferenciaban de las creaciones norteamericanas, especialmente en cuanto a su tratamiento del público y a los contenidos. Jean-

Jacques Lebel y De Marinis han señalado cómo los artistas europeos del happening

afrontan de forma más directa los “temas políticos y sexuales”, creando así elementos más comprometidos ideológicamente, en los cuales el objetivo común (la renovación y la intensificación de la percepción del espectador) sólo figura como un primer aunque decisivo paso hacia una toma de conciencia mucho más amplia acerca de la inviabilidad del mundo actual y, por consiguiente, hacia una acción concreta que pretenda cambiar el estado actual de las cosas. [DE MARINIS, 1987, 87].

La glosa de De Marinis viene a recordarnos la simbiosis de los dos aspectos claves del concepto teatral de López Mozo y el deseo -reprimido forzosamente- de aunar arte y política, de desembocar en una acción política directa.

A las características registradas por De Marinis hemos de sumar otros rasgos que definen el concepto del happening tal como lo elabora López Mozo, aunque debemos tener en cuenta que afectan a otras piezas no incluidas en esta denominación:

- *La influencia artaudiana*, especialmente en lo relativo a hacer partícipes a todos los interlocutores del proceso comunicativo -actores y receptores- del teatro de la crueldad, así como en la importancia de lo gestual.

- *El compromiso ideológico*. Si bien en sus comienzos el happening se conformaba con sacudir al espectador y ponerlo en contacto con la realidad expresada, poco a poco se fue llenando de contenidos políticos muy explícitos. En el caso de López Mozo, tanto como la censura permitía, que no era mucho, pero sí lo suficiente para constatar esa vinculación ideológica. En

Guernica, por ejemplo, en lo que de happening tiene *Matadero solemne*, y, desde luego, en *El caserón*, es evidente esa filiación política.

- *La relación entre la conducta individual y la colectiva*. Hay una intención muy evidente de aunar actitudes y comportamientos para que puedan trascender lo meramente individual hacia contestaciones sociales, de forma que lo que cada uno realiza en el espectáculo, debe inferir en el quehacer colectivo. El hecho de que actores y espectadores compartan una misma acción en el final de *Guernica*, no sólo tiene una intención espectacular, también tiene resonancias simbólicas de la acción colectiva, única capaz de dotar de sentido una lucha ideológica contra el totalitarismo. La acción individual -encender el cirio- es importante porque forma parte de un movimiento más amplio que se comparte, y esa dimensión colectiva es lo que le proporciona su espectacularidad y su efectividad. En *El caserón*, la acción de los Visitantes (espectadores) puede cambiar el desenlace de la historia.

- La característica anterior es aplicable también al *proceso de creación* habitual en el happening. No se trata de piezas necesariamente creadas por un autor o un director de forma individual, sino que suelen ser producto de la colaboración de todos los integrantes, algo que no es ajeno al trabajo teatral de López Mozo, ni exclusivo de esta peculiar expresión teatral. El dramaturgo, en todas su obras, deja espacio a las aportaciones del director y el actor.

Todas las propiedades enumeradas legitiman que la evolución de López Mozo desde el Absurdo hacia un teatro que se pretende más efectivo, pase por el happening. Y por diversos motivos: primero, por su afán de investigación teatral, que le lleva a no desdeñar ninguna forma teatral novedosa o vanguardista; segundo, porque el happening significaba algo que López Mozo entendía muy bien: la identificación arte-vida; tercero, porque ya su teatro intentaba

implicar al espectador de una manera más directa, y no sólo contemplativa; y por último, porque el happening surgía como necesidad de contestación política y social a lo establecido, tenía raíces fuertemente subversivas y alimentaba la ilusión de operar algún cambio en la mortecina sociedad española, cuyo más patético reflejo era el teatro que triunfaba. Por supuesto, la dedicación al happening no supuso una ruptura drástica con lo que había experimentado antes, ni dejará de incorporarlo a obras posteriores, siguiendo con sus ademanes sincréticos que absorben y reciclan toda forma teatral o parateatral que encuentra en su camino.

c) Del mismo modo que el absurdo y el happening habían proporcionado alternativas para la escritura teatral, las derivaciones hacia el **teatro épico** que aparecen en lo que consideramos una segunda sección de su producción, suponen un avance en la investigación del teatro de vanguardia. Con *Crap, fábrica de municiones* (1969), entramos en esta nueva etapa de su escritura dramática, no sólo por la mayor extensión de la obra, también por su estructura y las innovaciones técnicas que incorpora. Por primera vez aparece un definitivo acercamiento al teatro brechtiano, paso obligado del teatro contemporáneo. No se trata de un salto en el vacío, ni de abjurar de lo anterior para ingresar en otras formas dramáticas, sino que es perfectamente reconocible el proceso que, inevitablemente, había de recoger la cosecha de uno de los dramaturgos más comprometidos y fecundos del siglo XX: Brecht, desde luego, pero también sus ideas tamizadas por creadores más contemporáneos y la incorporación de las técnicas del teatro documento como forma privilegiada de un teatro político que se pretende objetivo.

La llegada a Brecht se produce de forma natural, primero porque planteaba la posibilidad de negar los fundamentos de la acción dramática clásica, algo

en lo que ya se había empeñado López Mozo antes de llegar al maestro alemán; en segundo lugar -y no es un orden de mayor a menor importancia-, porque ofrecía un campo inmejorable para tratar de hacer del teatro un compromiso vital y total con su visión del mundo; y por último, porque seguía entregado al empeño de crear un teatro con el espectador como protagonista, no ya durante la representación, sino en su papel para intervenir en la transformación de la realidad. Aquí confluyen los dos fundamentos que venían alentando su carrera desde los inicios y que van a encontrar nuevas formulaciones animadas por la epicodialéctica de Brecht y el encuentro con grupos tan decisivos como el *Living Theatre*, a las que incorpora, además, formas tan vigorosas como el happening o el teatro documento. Desde esa visión distanciada y madura de su obra, la dimensión histórica y política se conforma en un teatro antinaturalista y no sicológico, y en la utilización de la anécdota histórica. Los rasgos distintivos de esta segunda etapa de denuncia podemos situarlos en el deseo (latente más que patente en un principio) de hablar del presente y de la actualidad sociopolítica del hombre contemporáneo. Por ello, las nuevas obras suponen una apertura hacia contenidos menos abstractos, donde las influencias épicas inciden en la estructuración de la obra, ahora extensas, divididas en cuadros o figuras y donde se pretende situar escena y sala en su contexto histórico.

Ejemplo privilegiado de su original concepción teatral desde el 69 es *Matadero solemne*, pieza en la que van a confluir muchos de los componentes de lo mejor de su teatro, sin olvidar su relación con el espectador. Ruiz Ramón, que manifiesta clara predilección por esta obra, señala un aspecto crucial, no sólo en el texto al que nos referimos, sino también en el resto de su producción: el impacto de las técnicas del *Living Theatre* que López Mozo

conoce en el Festival de Avignon [V. *supra* pp. 22-23] y la adaptación de las influencias recibidas a las condiciones particulares de la sociedad española [V. RUÍZ RAMÓN, 1986, 548 e *infra* p. 303].

La necesidad de cambio social y político se antoja imprescindible, aun cuando no siempre el dramaturgo esté dispuesto a explicitarla con tanta claridad como en *Compostela* (o en la primeriza *El testamento* y en el happening *El caserón*). Con todo, y despreciando la implacable censura, su teatro manifiesta con nitidez una creciente voluntad de agitación, que puede encauzarse a través de obras como *Espectáculo Andalucía*, la más representativa de su concepto de “teatro campesino”, o mostrarse en el alegato antimilitarista de la farsa grotesca *¡Es la guerra!*. En definitiva, todas recurren a desarticular los principios teatrales tradicionales con el criterio unificador de alcanzar una construcción dramática coherente con el mundo representado y sus significaciones, ahora desde una visión abiertamente hostil y desencantada frente a la sociedad que se perfila en el tardo franquismo y en la transición.

d) Por último, aparecen bajo el genérico título de **Homenajes** aquellas piezas breves destinadas a ofrecer aspectos particulares de escritores y artistas. Sólo dos de las piezas incluidas aquí entran en nuestro límite cronológico, pero era aconsejable tratarlas en un mismo grupo para ofrecer sus rasgos más significativos, que residen en la selección de los homenajeados (aun cuando alguno lo sea “por encargo”) y en el tratamiento de su singularidad.

La escasa determinación de la clasificación propuesta es intencionada, y responde al hecho de no forzar núcleos de identificación allí donde lo que domina es, precisamente, la diversidad. Se trata, por tanto, de secciones o tendencias muy generales y flexibles que pueden compartir algunos de sus rasgos,

como veremos al estudiar más detenidamente los elementos que determinan su sistema dramático.

CAPÍTULO SEGUNDO

OBRA DRAMÁTICA: PRIMERA SECCIÓN

La autoafirmación vanguardista frente a la incomodidad del mundo

Las tres primeras piezas que abren este grupo han sido consideradas por su autor una suerte de trilogía no intencionada. Las obras son concebidas de forma autónoma, pero responden a la visión en el tiempo de tres parejas que podrían ser la misma: jóvenes novios primero, matrimonio después y viejos al final. La visión desencantada crece de una obra a otra, así como los esfuerzos de concreción y la explicitación de la carga ideológica. La intensificación de una concepción más trágica del ser y del mundo y su inclusión en un contexto histórico identificable, corren parejas a una complicación de los procedimientos teatrales, como tendremos ocasión de comprobar.

2.1. *Los novios o la teoría de los números combinatorios* (1964).

Yorick nº21, 1967.

Estrenada en Sevilla por el TEU de Sevilla el 8 de diciembre de 1965, dirigida por Joaquín Arbide, que la lleva también a Tetuán y Madrid en 1966. Representada durante 1969 por Taller de Teatro en Barcelona y por el Teatro Universitario de Alcalá en Lisboa; por el grupo Arenal en Alicante en 1970, en Palencia en 1971 por el grupo Samuel Beckett.

Como en el resto de piezas que se incluyen en esta sección, el autor elige el formato breve del acto único manteniendo las unidades de tiempo y espacio. La acción y su desarrollo pierden el protagonismo para organizar la estructura dramática. A cambio, se nos ofrece una situación que no evoluciona, que se agota y vuelve a sus orígenes, generando una estructura cerrada sobre sí misma para subrayar la imposibilidad de cambio. El espacio es una terraza pública en la que los personajes entran y salen a medida que lo requiere la situación. Sólo los protagonistas, que acceden a la escena al comenzar la obra, permanecen en ella hasta el final. El entorno trata de encontrar más una atmósfera que un referente inmediato, de ahí la libertad de las acotaciones. La imagen de un ambiente reconocible, como en otras obras posteriores, se altera a medida que se desarrolla la pieza, aunque ningún canon se viola en la concepción espacial: serán los personajes los encargados de hacer que ese ambiente se revele como absolutamente artificial.

La obra comienza con la aparición en la terraza del bar de una pareja de novios, ÉL y ELLA que, tras decidir con mucha dificultad si quedarse o irse, y dónde sentarse, mantienen con el Camarero una absurda conversación sobre lo que van a beber: agua, finalmente. Otros personajes entran en escena. El primero es un Suicida con una piedra al cuello que declara su intención de tirarse al río. El Camarero le indica el camino al puente. Los novios no paran de bostezar de aburrimiento, hasta contagiar al Camarero. Entran dos nuevas parejas cogidas de la mano, aburridas. Los hombres se reconocen y tras saludarse exageradamente, intercambian sus novias sin darse cuenta. Deshecho el malentendido, desaparecen. Madre e Hija toman asiento en una mesa vecina a la de Él y Ella. La Madre está convencida de la indecencia de su conversación, que consiste en

*una insustancial y contradictoria exposición sobre las matemáticas. La vehe-
mencia con que Él aborda las teorías sobre los números concluye con su desma-
yo. Muy nervioso, empieza la explicación matemática en una pizarra facilitada
por el camarero, ante la curiosidad de un Barrendero y la admiración estúpida
de la novia. Aparece un Vendedor de globos. Para hacer una demostración prác-
tica de la teoría de los números combinatorios, utiliza a su novia, a la Madre e
Hija, al Suicida frustrado, al Vendedor de globos y al Barrendero. Todos empie-
zan a saludarse con fórmulas estereotipadas. El Vendedor y el Barrendero pro-
testan porque creen saludar menos veces que los otros. Cuando todos se van, los
novios sienten haber encontrado en los números el antídoto contra el aburri-
miento, pero los bostezos vuelven. Antes del último gran bostezo final, dos
Mozalbetes comentan lo maravilloso que debe ser tener novia.*

Tan sencillo argumento se centra en la inconsistencia de una realidad que aparentemente se define con los rasgos de la felicidad y el amor, o al menos, con los de la estabilidad. Sin embargo, la supuesta solidez de una existencia así resuelta y de las creencias o expectativas que despierta, es destruida por el aburrimiento y la rutina. Bajo la supuesta felicidad amorosa no queda sino el tedio de un mundo estéril y falso, donde el amor, el valor supremo, es incapaz de validar la existencia.

Tales elementos temáticos coinciden con el funcionamiento de otros componentes de la estructura dramática empeñados en construir una realidad fácilmente desmontable. La teórica "acción" generada por el deseo de Él de demostrar empíricamente la teoría de los números combinatorios no puede considerarse "acción dramática" en sentido estricto, puesto que funciona a modo de anécdota ilustrativa de una situación superior: la no-acción, precisa-

mente, el vacío y el tedio. Se trata sólo de una acción aparente y huera, rasgos que connotan también el resto de los componentes de la obra. No existe tampoco ningún motor de la acción relacionado con el asunto amoroso, porque, pese al título, el amor es sólo palabrería insustancial. El conflicto es, en realidad, el del hombre con su propia existencia, creada a base de convencionalismos y sin posibilidad de plenitud. Todos los personajes que entran en escena participan del experimento propuesto por Él como si no tuvieran nada mejor que hacer -ni siquiera el suicidio merece más atención-, porque el conflicto que se representa atañe a todos, no sólo a los novios. Acabado el juego, todo sigue igual, nada ha cambiado, los protagonistas continúan solos meciéndose en su aburrimiento, aunque suscitan la envidia en los Mozalbetes y el deseo de imitarlos. De esta forma, la situación creada en escena adquiere dimensiones de perdurabilidad, de permanencia y de repetición.

A pesar de la falta de acción real y de la evidencia de que *no pasa nada*, el estatismo de la pieza contrasta con el afán de actividad -a veces frenética- de los novios y de los otros personajes. Basta establecer las distintas situaciones dramáticas para entender de dónde proviene la inmovilidad que quiere negar la progresión del conflicto. La primera situación ofrece las marcas del idilio estereotipado (*"Se respira poesía"*: pajarillos, suspiros y actitudes amorosas de la pareja que *"Es la viva estampa del amor"* [p.3]). Los diálogos reflejan la condición infantil de los personajes, más cerca de la estupidez que de la ingenuidad, incapaces de la más mínima decisión, prontos a llevar la contraria como los niños... Pese a ello, todos los retazos de la insulsa conversación resultan habituales y familiares para el espectador. La segunda situación se define por el aburrimiento: el de los novios, que no paran de bostezar, el de las otras dos parejas... Asistimos a un desfile de personajes que desplazan la atención de los

novios. El cambio a la tercera situación lo establece el entretenimiento. Huyendo del hastío, el novio plantea un juego matemático que permite reconocer el talante incapaz y ridículo los personajes a medida que son incorporados al juego. Y en la cuarta y última situación se produce la vuelta a la situación inicial, de modo que la repetición cíclica (idilio-aburrimiento) se amplifica por el deseo de los Mozalbetes de correr su misma suerte. Así se constituye el carácter anodino de una existencia siempre idéntica y sin expectativas de cambio.

Los personajes son la muestra más clara de la concurrencia de los rasgos que venimos definiendo. Incluso su referencia denotativa, tal y como sucederá en obras posteriores, es anulada en la relación de *dramatis personae*: catorce personajes, todos sin nombre propio, que no recurren a la tradicional creación de caracteres y sólo poseen valor funcional. Tanto los protagonistas como el resto de personajes se nos presentan como elementos que entran en relación, pero cuya escasa definición los convierte en un extenso paradigma. La unidad de sentido que se apoya en la capacidad denotativa del nombre propio es puesta en duda por López Mozo de forma sistemática, de modo que si se puede prescindir del eje de la acción convencional, también se excluye el elemento más fácilmente identificable. Además del mero cambio de género (la diferenciación de sexo es una de las propiedades más difíciles de perder, incluso en el más avanzado teatro del Absurdo), el nombre del parentesco (Madre/Niña, Novios/Novias) deja paso a la referencia más despersonalizadas (Camarero, Barrendero, Vendedor de globos, Suicida y Mozalbetes). Sin duda, podrían ser sustituidos por otros de su mismo paradigma, lo que demuestra su indefinición. Y más allá de la denominación indeterminada, llegan a sustituir a los números en la demostración de una teoría matemática. De esta forma, López Mozo se

empeña en desarticular las unidades claves de la estructura dramática en busca de otras formalizaciones experimentales y de la coherencia entre los procedimientos y su significación.

Si tratamos de realizar un análisis actancial, los resultados arrojan idénticas conclusiones. El actante sujeto parece corresponderse con Él, pero sólo si lo consideramos no sujeto de acciones, sino de “falsas acciones” (declaraciones de amor, demostración matemática, implicación de los otros en la acción). Reducida su categoría al mínimo, es, al menos, sujeto de enunciación. El vacío de su *etiqueta semántica* se corresponde con una mezcla de indecisión, inseguridad, estupidez e incapacidad. Con idéntico entusiasmo saluda las verdades infalibles de la matemática que abomina de su inconsistencia. Y tal contradicción acaba por minar la “solidez”, incluso física, del personaje (*“Él desfallece. Ella le da aire. Al fin, mueve la cabeza. Se incorpora lentamente”, “Él trata de serenarse”* [p.8]). Como medio de autorreconstrucción, sólo puede recurrir a la cháchara de la lógica matemática, cargada de una retórica que vuelve a insistir en un lenguaje prestado o aprendido, que, además, se revela inútil. La nada que ocupa su mirada al principio de la obra (*“Él mira al infinito”* [p.3]) es la misma que invade su discurso y su retórica, da igual que sea amorosa que científica. Puro envoltorio hueco.

ELLA es la cómplice de la situación y contribuye a la recreación de ese inexistente mundo del que forma parte. También su entrada en escena y su primera intervención, muy apoyada en la gestualidad y el movimiento, nos muestran inmediatamente la naturaleza de este personaje. Comparte muchos de los rasgos de Él, pero es más pasiva. No establece ninguna oposición con su pareja masculina -sería excesivo para la capacidad del personaje- por lo que se limita a componer el correlato amoroso. La sumisión aparece como uno de sus ras-

gos configuradores (“*Lo que tú prefieras*”, “*a mí me gusta dejarme llevar por ti*”, “*lo que tú digas*”, etc. [p.3]) , pero el caso es que no hay a quien rendir tal tributo, puesto que Él y su indecisión no parecen ser los mejores receptores de obediencia. Los efectos de comicidad contribuyen a su deshumanización. Hasta la bebida que desea, y que no consigue decir al Camarero, es la más insípida: el agua. Es incapaz de cualquier resolución, hasta de la más nimia, y carece de toda habilidad (“*ÉL: Es sumamente sencillo. ELLA: Me pides que piense*” [p.7]). López Mozo ironiza con el hecho de que sea Ella, la torpe, quien dé finalmente con el error cometido por su inteligente novio. En cualquier caso, aparece condenada, como Él, a una existencia absurda y aburrida.

Más imprecisos resultan el resto de personajes, cuya incidencia en la situación dramática responde a criterios de cooperación para desmontar el mundo ficticio. Participan de los mismos comportamientos irrelevantes que los protagonistas y son recurso unificador del universo de convencionalismos, que se muestra así como único. No existen enfrentamientos ni conflictos, apenas enfados infantiles o efectos transgresores de indudable matiz cómico. La figura del Suicida, el intercambio de las novias entre las dos parejas, o la ruptura del vínculo Madre/Hija, reproducen los estereotipos consagrados por el teatro del Absurdo. Gran parte de la contribución de los personajes al mundo representado depende de su capacidad retórica, donde se sedimenta con mayor efectividad la visión del dramaturgo. Interesa especialmente el funcionamiento del oxímoron porque construye el elemento referencial básico de un “fuera de escena” que ha de estar forzosamente presente en la construcción escénica del personaje: la distanciación que supone un personaje en conflicto con su palabra no hace sino delatar la voz del autor. El lenguaje de los personajes, al entrar en contradicción con lo que vemos en la representación o leemos en la obra,

en lugar de alejarnos del discurso de López Mozo, satirizante y diseccionador, lo corrobora. La veracidad de los enunciados con que los personajes nos dicen su felicidad, su amor, su desesperación o su terror, es anulada inmediatamente por la concurrencia con otros códigos que imponen aquello que se pretende negar: su terrible insignificancia, su trivialidad, su ceguera. Así, las palabras y acciones amorosas que acreditan las expectativas de los enamorados se desdichan inmediatamente a los ojos del espectador: *“No volveremos a bostezar de aburrimiento”* [p. 13], profetiza ella, y, al poco, *“bostezos”*. La utilización del lenguaje para crear una realidad inexistente estructura la pieza en dos niveles contrapuestos: lo que se dice frente a lo que pasa, lo que se aparenta frente a lo que se es, lo que se pretende frente a lo que se impone, lo que se desea creer frente a lo que se silencia. Este funcionamiento permite, además, devolver al espectador una posible imagen de la realidad vinculada a la mirada del autor y a su visión del mundo, a través de la cual lo representado nos está diciendo nuestra propia circunstancia.

López Mozo demuestra el valor de los códigos no-verbales para completar el funcionamiento retórico del personaje como método dramático decisivo capaz de inocular su carga crítica sobre la realidad del espectador. La antítesis, la hipérbole y la deformación encuentran en el texto espectacular el lugar idóneo para invadir una pieza aparentemente inocua. Así, la entrada de la pareja en escena evidencia la mirada paródica sobre las actitudes infantiles de los protagonistas, especialmente en Ella:

Van cogidos de la mano, balanceando los brazos, como si fueran las cuerdas de un columpio. ELLA lleva la vista fija en el suelo y su paso recuerda el de un funámbulo. [p.3].

Nada hay en esto de casual o de meramente descriptivo. Frente a sus palmoteos, sus risitas y otros gestos que el dramaturgo deja a la imaginación de la puesta en escena, el bostezo es el más repetido. Aunque empiece de forma leve, va a hacerse recurrente y a contagiar a otros personajes, para cerrar la escena en “*un bostezo largo, que persiste...*” [p.13]. Parece ser el único gesto verosímil y auténtico, junto al desasosiego que muestra Él al fracasar en su teoría. El resto de reacciones no verbales, sean pruebas de amor o de dolor (felicidad de los novios, llanto de Madre e Hija, etc.) no consiguen reflejar sentimientos profundos, que han sido sustituidos por relaciones estereotipadas y huecas. Por eso, la forma elegida para la demostración de la teoría matemática es la más manida y superficial, la puramente fática: el saludo. Si ya las dos parejas que se encuentran acaban agotando las fórmulas rituales de salutación por acumulación innecesaria, y fuera de ellas son incapaces de establecer una comunicación coherente, el hecho de imponer los saludos entre conocidos y desconocidos en la escena siguiente constituye una magnífica imagen de la despersonalización y la incomunicación. Así, los contrastes y la paradoja contribuyen a desmontar lo evidente. El saludo, en principio instrumento de socialización, con sus connotaciones de cercanía, de calidez, y de comunicación, es utilizado entre desconocidos para demostrar una teoría matemática fría y descontextualizada. Para evitar falsas interpretaciones, Él insiste desde el principio en que no se trata de un juego, pues sólo el aspecto lúdico validaría las actitudes de los personajes.

La huida de cualquier intento de profundización psicológica no impide comprobar que esa inconsistencia del mundo aparente en el que se quieren refugiar los personajes, no es consciente, no es premeditada, de ahí que las contradicciones descritas como fundamentales no conlleven la angustia ni la

desesperación a que conduce la lucidez. Todos los personajes se comportan bajo la pauta de lo infantil idiotizado, de las conductas estereotipadas y mantenidas por la inercia del hábito establecido. Las otras parejas de novios que manifiestan idéntico aburrimiento corroboran una situación que no es privativa de los protagonistas, y por tanto, no responde a unas condiciones individuales, como tampoco las identificaciones de las que se sirve el autor: todos son denominados por un nombre común, la condición genérica de “novios”. Por eso pueden llegar a cambiar sus respectivas novias sin casi advertirlo. Esta desintegración del mundo que cada personaje se ha creado para existir sin pena ni gloria, alcanza también los lazos de la relación madre-hija. Cuando realizan el juego de los saludos, la niña pregunta: “¿Por qué tenemos que saludarnos si ya nos conocemos?” [p.12]. La lógica de la niña carece de sentido porque las relaciones de parentesco, como señala Él, no tienen importancia en la matemática. Así que, siempre en el plano de lo imaginario, sentencia: “*Usted, señora, no es su madre*” [Ibidem]. Claro que cuando la realidad depende por entero de la apariencia y ésta del lenguaje que la crea, tal supuesto se convierte en la verdad única para ellas, de ahí que su reacción, además del efecto humorístico y folletinesco, corrobore la falta de solidez de cualquier vínculo, que queda automáticamente destruido:

NIÑA: ¡Mamá! ¿Es verdad lo que dice?

MAMÁ: Es tan largo de explicar. [Ibidem].

Y ya no pararán de llorar hasta su mutis.

Las relaciones, sean de la naturaleza que sean, se presentan como elementos salvadores del tedio y la angustia, pero cifrar en ellas la esperanza de felicidad no es más que un espejismo, un mero truco de ilusionista, y como

tales, puedan quedar hechos añicos con desesperante facilidad. No se trata sólo de aquellas relaciones construidas por la libre elección, y, por tanto, susceptibles de ser destruidas por idéntico motivo, como la relación de pareja, sino también las consideradas incuestionables o perpetuas. Ninguna lo es. Acaso se empieza a dibujar ya la soledad crónica que se cierne sobre los personajes del teatro del absurdo y del existencialismo. Pero además, si analizamos la calidad de las relaciones establecidas, es fácil comprobar los indicios de una incomunicación que aún no es enfermiza, pero que muestra ya sus descorazonadores síntomas. He aquí algunos ejemplos: una vez que los novios se deciden al fin a sentarse en la mesa de la terraza, cuando quedan -y no sólo es un dato descriptivo- frente a frente, cuando ya *"sólo existen ellos"*, comienza la distorsión. *"Ella suspira hondamente"* y Él inquiere. *"¿Suspiras?"*. Pregunta que no obtiene respuesta, quizá por obvia, ya que la novia replica: *"Tengo sed"*. En la terraza sólo están ellos, pero cuando aparece el camarero, a pesar de que *"Mira a todas partes"*, no los ve, y tampoco los oye cuando Él lo llama. Establecida al fin la comunicación, Ella es incapaz de saber lo que quiere hasta que el camarero acierta a ofrecerle agua, tras lo cual Ella exclama alborozada: *"¡Me ha comprendido! ¡Me ha comprendido!"* [p.3-4]. Más adelante, las dos parejas de novios que se encuentran, acaban agotando las fórmulas estereotipadas del saludo, y a partir de ahí, el lenguaje pierde su validez, y la comunicación jacarandosa que habían iniciado se diluye en un *"Momento embarazoso. No saben qué decir"* [p.6]. Las novias ni siquiera hablan. Todo se crea y se destruye a través de la palabra, por eso, cuando desaparece, el silencio remite a un vacío que los personajes no pueden tolerar. No importa que el lenguaje, en su afán por ocuparlo todo, se convierta en una cháchara absurda, como la parrafada de Él sobre la *"antología poética de los números"*, si con ello se evita el choque con el silen-

cio, síntoma del aburrimiento. Ella, aunque no entienda lo que dice Él, se siente reconfortada por su verborrea: “*¡Qué feliz soy oyéndote hablar!*” [p.13].

Por extraño que parezca, todo -las relaciones, los diálogos, el mundo que representan- mantiene un tono familiar que no resulta ajeno a los comportamientos sociales habituales. Aquí reside uno de los mayores logros críticos de la obra, que ni siquiera la hipérbole o la parodia consiguen disimular. El humor y la ironía, recursos que empezaremos a echar de menos en otras obras, responden a distintas técnicas comunes en otros autores del Absurdo, aunque muchas se hallaban ya en Mihura. En primer lugar, hemos podido observar la *comicidad de los caracteres*, que descansa frecuentemente en la exageración y la caricatura, en el infantilismo y en la pérdida de individualidad. A ello contribuye la jocosidad de algunas de las situaciones y del movimiento escénico. El amaneramiento de las actitudes de los novios, sus miradas, su mohínes, etc., refuerzan el elemento cómico y paródico de los personajes. El cambio de mesa, el frenesí de Él ante la pizarra, el Barrendero recogiendo los números y palabras inservibles, o la imagen del Suicida con la piedra atada al cuello que no quiere soltar por cuestión de principios, demuestran la preocupación del autor por la visualización de los elementos humorísticos. La comicidad alcanza sus mejores momentos cuando todos los personajes se saludan, primero en medio del follón y luego ordenadamente, o durante el intercambio de novias, casi inadvertido por los novios. Dado el protagonismo concedido a la palabra, ha de ser esencial la *comicidad debida al diálogo*, no excesiva, pero sí representativa de la tendencia a lo irracional que había proporcionado un nuevo lenguaje cómico a partir del Absurdo. Encontramos ya en *Los novios*, un humor verbal basado en la suspensión o transgresión de lo establecido por la experiencia (Él desconfía de que el agua no esté adulterada con leche, cuando

en todo caso sería al revés) o la lógica (el Suicida reaparece porque el puente por el que iba a tirarse le parece peligroso). Así, el lenguaje nos conducirá a lo imposible o a lo absurdo para provocar la risa, llegando en ocasiones a la perogrullada:

NOVIO SEGUNDO: Aquí... ¿Qué es de tu vida?

NOVIO PRIMERO: Trabajo

NOVIO SEGUNDO: Yo tampoco hago nada. [p.6]

Otras veces se trata de desviaciones con respecto a comportamientos o reacciones “normales” y el efecto será grotesco. Desde una aplicación deforme del sentido común (“*ÉL: Es un bar formidable. Tienen de todo. Hasta agua. CAMARERO: Sí, señor. No es fácil encontrarla en todas partes. Dicen que en el desierto no hay agua*” [p.5]), hasta una suspensión de la evidencia (“*NIÑA: Mamá, dice que no nos conocemos... MAMÁ: Calla, hija, si él dice que no nos conocemos...*” [p.11]), López Mozo explora las técnicas humorísticas del Absurdo, desembocando, al fin, en la pura incongruencia (“*ÉL: Ya te he dicho que en las matemáticas no hay parentescos. A excepción de los números primos*” [p.12]).

La mayoría de los ejemplos propuestos destacan los valores caricaturescos y satíricos del humor, que contribuyen también a desmontar la realidad. Si por un lado sugieren la irrisión de lo convencional tendente a desbaratar tópicos, como en el caso de las fórmulas protocolarias; por otro suponen la destrucción paródica de un lenguaje ridículo o cursi, en el caso de las frases de los enamorados. Pero donde mejor se aprecian esos valores destructores de la parodia es en los discursos matemáticos que imitan una oratoria ampulosa, colmada de “*sus teoremas, axiomas, postulados y corolarios [...] el ignoto mundo del álgebra [...] la antología poética de los números*”, para terminar en la exaltación de

las exclamaciones (“¡Oh, Sánchez Ramos y sus maravillosos sonetos a la mantisa! ¡Oh, Vázquez Queipo, que ha dado sonoridad a las estrofas al añadir a la característica una diferencia tabular antaño desconocida!” [p.7]). La perorata es especialmente cómica dada la categoría intelectual demostrada por su auditorio -Ella- y la contradicción posterior, en la que todo su discurso -y con él la realidad calificada como infalible- se viene abajo. Pero también resultan cómicas el uso de conceptos incompatibles (“el Tenor Mudo”, “el Ciclista Cojo”, el “Ministro Sin Ministerio” [p.6]), y la interpretación de la realidad y del lenguaje al pie de la letra (“ÉL: ¡La combinatoria! Aquí la tenemos. ELLA: ¿Dónde?” [pp.7-8]).

Las obras posteriores abandonaran, pese a su eficacia, la vía humorística que con tanta destreza utiliza aquí López Mozo para dismantelar la realidad. Pero en muchos otros aspectos, esta obra primeriza pone a prueba procedimientos que encontraremos amplificados y matizados en obras posteriores. Por ejemplo, la capacidad para establecer relaciones entre el texto espectacular y el texto literario, y entre estos y la visión del mundo. En esa conexión juega un papel importante el espacio, sobre todo, por su vinculación para convertirse en metáfora del mundo extraescénico. La escena que se nos describe al iniciarse la obra responde a un espacio *realista*, escueto y abierto, donde lo que interesa crear es una atmósfera determinada, lo más parecida a un entorno idílico de ambiente urbano. Pero es tanta la exageración de lo cursi, que acaba convirtiéndose en una parodia del “marco incomparable” para el amor. Lo único que llega a interferir son los sonidos de los automóviles, que cesan antes de la entrada de la pareja. Empieza ya el proceso de desrealización: son los coches, precisamente, lo que agrada a los enamorados. El sonido de los automóviles representa la presencia de los otros, por eso interrumpen los castos besos cuando los escuchan. Como su realidad carece de consistencia y sólo es certificada

por los juicios de los demás (La Madre y la Niña. los dos Mozalbetes del final...), su aparente felicidad se desmorona y se convierte en aburrimiento, basta simplemente con un *"Ya no piensan en los coches"* [p.3]. Los pocos objetos de la escena, aparte de los estrictamente funcionales (las mesas y sillas de la terraza, o la pizarra donde comprobamos las teorías matemáticas) corroboran una significación muy connotada por lo insípido (el agua) y lo ingrátido (los globos), en la misma dirección establecida por todos los componentes del texto dramático. La apertura del espacio es, como tantos otros elementos de esta obra, insustancial. Que los personajes ingresen en ese espacio voluntariamente y puedan salir de él, demuestra hasta qué punto el conflicto, de orden interior, no admite escapatoria y reside en la propia condición de los personajes. La apertura del espacio desdice cualquier elemento distorsionador que resulte del aislamiento o la cerrazón.

Esta primera pieza supone el debut teatral del joven López Mozo, lo que puede explicar que nos hallemos ante la más inocente y deliberadamente ingenua de su obra dramática. La situación que rige la obra no presenta, aparentemente, más que una visión del tedio y la inacción, la crítica de las convenciones y de las relaciones estereotipadas de una sociedad muerta e inapetente. No hay en ella la mirada desilusionada que oscurece el resto de su producción. Ni la aparición del suicida, ni la condena al aburrimiento, ni la vacuidad de las relaciones amorosas y la falsa esperanza que suponen en un universo mediocre, aportan más que una ligera atmósfera de inanidad. De hecho, los personajes no están solos, se declaran amor y felicidad mutua, se involucran puerilmente en sus juegos inocentes e inútiles, e incluso ofrecen una imagen "modélica" para las aspiraciones de otros. Pero este envoltorio de deliberada inocuidad deja aparecer constantemente un trasfondo más negativo que ocupará el

protagonismo de las obras inmediatas. Los mozalbetes que aparecen en la escena final, donde los bostezos han desplazado cualquier acción o palabra, observan a los novios con envidia:

MOZALBETE PRIMERO: ¡Eh, tú! Fíjate en esos.

MOZALBETE SEGUNDO: Son novios. (Se dan codazos) Vaya suerte que tienen.

MOZALBETE PRIMERO: Así da gusto. Estoy deseando tener novia.

MOZALBETE SEGUNDO: Figúrate. Eso es vida. [p.13].

Son estas últimas palabras, acompañadas del largo bostezo final con que cae el telón, las que dan la clave de la obra. La vida no es más que una frágil apariencia, su destrucción es asombrosamente fácil, nada de lo que permanece como estable, sólido o deseable, lo es. Son los ojos ajenos y la esperanza en algo que aún no se ha obtenido -y que, por tanto, se sublima- lo que mantiene la existencia de los protagonistas. La realidad así configurada ha de revelarse necesariamente fútil, hueca y sin sentido. Y en esta visión hay ya referencias al sólido mundo que permanece fuera del escenario. Porque la inconsistencia de lo que asumimos como verdad indudable trasciende el mundo de los personajes para instalarse en las categorías de las verdades absolutas a salvo de toda duda, por eso se elige el juego de los números combinatorios y no otro. Si nuestras creencias y esperanzas no resisten el más mínimo embate, siempre nos quedará la certeza de que uno y uno son dos. Las matemáticas deberían permanecer fuera del juego de espejos y reflejos, puesto que se trata de una ciencia exacta. Estupendo argumento que López Mozo elige como sustrato, precisamente para desmontarlo cuidadosamente. Cuando el protagonista empieza a desarticular la teoría que él mismo ha expuesto con tan brillante

retórica, el desasosiego ante su fragilidad no deja lugar a dudas. Finalmente, “*Él desfallece*” y tras complejas operaciones en la pizarra que el camarero les facilita, Él acaba reconociendo lo que parecía inconcebible: “*¡Las Matemáticas ya no constituyen una Ciencia exacta! ¡Han sido superadas por la realidad de la vida. Ha bastado el encuentro de dos parejas de novios para hacer tambalearse a la Ciencia de las Ciencias. ¿Puedo creer ya que uno más uno suman dos?*” [p.8]. López Mozo no sigue ahondando en la cuestión, que debe ser suficientemente explícita, y recurre de nuevo al tratamiento paródico que le brinda la naturaleza de los personajes:

ÉL: Un signo cambiado o una coma mal puesta pueden causar la destrucción del Mundo.

ELLA: (Asombrada) ¡Cuánto poder tienen las Matemáticas!. [p.9]

De nuevo la facultad de las convenciones para crear una realidad -falsa- y para destruirla, confundiendo lo subjetivo y lo objetivo, ignorando la realidad y sustituyendo la libertad por la rutina. Y, como indican las últimas palabras de la pieza, “*Eso es vida*” [p.13], poco queda por hacer en este horizonte donde no hay espacio para la voluntad y donde la exclusión del sufrimiento se consigue a costa de la estupidez.

En este primer acercamiento al teatro de López Mozo es posible rastrear coincidencias con Ionesco o con el primer Arrabal. Desde luego, la comicidad y el tratamiento de los personajes o del espacio, así como la desarticulación de algunos de los componentes de la estructura dramática (sustitución de la acción por la situación), remiten al teatro del Absurdo de los autores citados, cuyas influencias son reconocidas por el propio autor. Las piezas siguientes empiezan a deslindarse de ésta, especialmente por una tonalidad más grave, que acorra-

la los procedimientos humorísticos a favor de una visión que va haciéndose más trágica e insostenible. Habremos de esperar a piezas de la segunda sección para rastrear otra vez los recursos farsescos que apuntan ya en esta obra. Con todo, su mayor mérito reside en la capacidad del autor para explotar una circunstancia vacía hasta el extremo manteniéndose en el límite donde todavía se nos permite alguna complacencia -la risa, por lo menos- sin caer en los abismos desoladores que encontraremos en *Moncho y Mimi* o en *Maniquí*. En apariencia, la parodia no va muy lejos y tiene mucho de farsa experimental, pero consigue ilustrar la inanidad desdibujada de las relaciones de la clase media sin inquietudes a través de un juego específicamente teatral: el del lenguaje y la situación, evitando la acción evidente. De este modo, se consigue, además de la sátira sobre la lógica de los comportamientos, la ruptura con los postulados tradicionales de la dramaturgia.

2.2. *La renuncia* (1966).

Incluida en *Variaciones para una cama sola*. Ed. Catacumba de Gambrinus, Madrid 1969, pp.12-41.

Estrenada en Valladolid por Pequeño Teatro de Madrid. Se representa en 1967 por el Grupo Colegio Mayor San Jorge en Barcelona y Valencia (Colegio Mayor Luis Vives), y en 1968 por Teatro Epyc en Tarrasa. En 1969 se vuelve a representar en Valladolid por Pequeño Teatro, y en Barcelona, esta vez por Taller de Teatro. En 1971 el grupo Café-Teatro la representa en Murcia; en 1972, Tabanque en Sevilla, Cádiz y Huelva, y en 1975, el Teatro de Cámara de Alicante en su ciudad.

En 1972, López Mozo realiza una versión de *La renuncia* bajo el título de

Ceremonia nupcial, aunque el cotejo de ambas destaca las escasas variaciones, por lo que nos limitaremos a un sólo análisis siguiendo la edición citada.

La renuncia es una obra breve sin división en actos, pero con escenas diferenciadas por las voces en *off* de Moncho y Mimí que actúan a modo de introducción y epílogo, repitiendo idéntico diálogo. La escena central mantiene las unidades de tiempo y espacio, que aquí ya es cerrado (habitación del hotel). En escena, una gran puerta de doble hoja y una cama para la noche de bodas.

En la conversación inicial, a oscuras, Mimí inquieta a Moncho con el sufrimiento del mundo. Sus palabras suscitan en Moncho un afán revolucionario exaltado, apaciguado de inmediato por el miedo a que algo les suceda, de modo que deciden no hacer nada, es decir, dormir.

La escena central representa la noche de bodas de una pareja enamorada que disfruta su felicidad y se cree diferente a todo el mundo. Cuando el hombre plantea el débito conyugal, ella se muestra aterrorizada y asqueada hasta que él la tranquiliza contándole la versión del Génesis sobre Adán y Eva. El hombre argumenta que conocerse -en el sentido bíblico del término- es lícito para tener hijos, y sólo es rechazable cuando "los que no son buenos se acuestan con quien no deben y no quieren tener hijos" [p.24]. Pero como ellos ya tienen los papeles, y el Dios y el cura aprueban su unión para procrear, ella accede. Al desnudarse, ambos descubren el pijama y el camisón bajo los trajes de la ceremonia. Empiezan a soñar en voz alta, cada uno por su cuenta: él con un hijo, ella con una hija. Ante el desacuerdo, ella propone hacer como Adán y Eva. Él le revela que tuvieron un hijo: Caín, que no es precisamente ejemplo a seguir. Tras una infantil explicación genética, en la que él utiliza las manos de

ambos para sugerir la "teoría de las fuerzas internas" [p.27], parecen de acuerdo en tener varios hijos -"los ramos jóvenes"- y varias hijas -"los adornos"- [p.29]. De repente, ya apagada la luz, ella se sobresalta al pensar que pueden tener un hijo homosexual. La felicidad inicial se les antoja ahora una burla idiota. Ante los miedos al hipotético fruto de su unión, quizá un monstruo, deciden renunciar al hijo, ya que se sienten "por delante del resto de la sociedad" [p.33]. Se dan cuenta de que su nueva situación los ha envejecido con la responsabilidad. Pero deben mantener las apariencias, de modo que planean engañar a los demás fingiendo embarazo y posterior aborto. Juran cumplir lo pactado y abstenerse del sexo y de la alegría de la seducción. Él se acuesta en el suelo. Duermen.

Volvemos a oír las voces de Moncho y Mimí reproduciendo el diálogo inicial. Como un eco, el Hombre y la Mujer, repiten sus últimas palabras: "MUJER: Sí, cariño, duermo. HOMBRE: "Yo también." [p.41]

Estamos de nuevo ante un teatro de situación y circunstancia, donde la acción es desplazada para dejar paso al proceso de los personajes, que ahora, al desarrollarse en un lugar cerrado y ante la amenaza de fuerzas que ellos son incapaces de controlar, adquiere mayor carga negativa. De una situación inicial armoniosa -se quieren, se acaban de casar, son ajenos al mundo, desean tener hijos...-, pasamos a un universo angustiado por el futuro y por el miedo al rechazo social, que los conduce a una voluntaria renuncia a la vida. Los motivos de tan drástica variación no son provocados por nada que venga de fuera, al menos en el sentido físico y concreto. Lo que ha cambiado es su mirada sobre el mundo, y su inclusión en el tejido social los obliga a dejar de ser "*unos jóvenes despreocupados*" [p.32]. El abandono de sus proyectos se disfraza con los atributos de un acto de voluntad, cuando no es más que su destrucción. De

modo que el conflicto se establece entre el deseo de los personajes y el temor a realizarlos en una sociedad implacable. Su progresión revela, tras una actividad febril, la estabilidad de la inacción. Lo primero que se escucha son las voces de Moncho y Mimí, que, en un breve diálogo, deciden que la pasividad frente a la injusticia es la única actitud segura. La primera situación dramática propiamente dicha presenta el idilio de los recién casados, su supuesta superioridad, su egoísmo, y sobre todo, su insistencia en diferenciarse del resto de la gente, aunque observamos lo contrario. La segunda situación comienza con la aparición de las dificultades: represión de ella ante la noche de bodas, el hijo y “*las fuerzas internas*”, las posibilidades que ellos califican como humillantes... Todos los problemas suscitados tienen el mismo origen: la presión social. La situación tercera supone la resolución negativa del conflicto a través de “la renuncia”. Finalmente, volvemos a escuchar el diálogo entre Moncho y Mimí: la abdicación, otra vez, ahora de modo genérico. Aunque la escena que abre y cierra la obra sea idéntica, no podemos afirmar que nada sucede. Hay un conflicto en progresión que altera la situación inicial y la resuelve en la estabilidad final, de modo que la función del diálogo repetido tiene más que ver con la correcta interpretación de la obra que con una estructura cerrada sobre sí misma (como la que presentaba *Los novios*).

Empieza a reducirse el número de personajes: sólo una pareja en escena, identificada genéricamente como HOMBRE y MUJER, enmarcados por las voces de esos misteriosos personajes que darán título a otra pieza de este grupo: MONCHO y MIMÍ. A estos ni los vemos ni sabemos nada de ellos. Hablan a través del “*oscuro total*” [p.2] con que se abre la obra, y vuelven a oírse en el oscuro final. La referencia denotativa de sus nombres es vaga e imprecisa, ya que ni siquiera nos sirve para identificar su sexo. Parece que ésa

es la intención del autor: encomendar a dos seres sin apenas entidad, dos voces abstractas e incorpóreas hablando de cuestiones igualmente inconcretas y generales, la misión de representarnos a todos los que permanecemos fuera de la escena. La indeterminación específica "*dos personas*", situadas "*en un lugar indeterminado*", se corresponde con la definición de la primera acotación: "*ni jóvenes ni viejos; ni altos, ni bajos; ni gordos, ni flacos... Son como el resto de la gente*" [p.2], o sea, también como nosotros. Poco que decir de las breves y repetitivas intervenciones de Moncho y Mimí. Su entusiasta y admirable preocupación. "*¡Alcémonos contra la injusticia! ¡Hagámoslo por un futuro mejor!*" [p.18] se desarticula rápidamente y el motivo es muy claro: el miedo. Incapaces del más mínimo esfuerzo por sobreponerse, acaban durmiendo -Moncho incluso roncando-. Como sucede con otras parejas que ocupan el corpus dramático de López Mozo, no aparece ningún enfrentamiento interpersonal y, por contradicciones que sean sus opiniones -actuar/no actuar-, el conflicto no se produce entre ellos, sino entre ambos y el mundo.

Los protagonistas principales, HOMBRE y MUJER, se presentan sin nombre y tampoco son descritos en las didascalias, pero no es necesario, ya que funcionan como siluetas dibujadas "*a contra luz*" [p.19], y así aparecen en escena. Es decir, sin rasgos individualizadores que pudieran enmascarar lo universal de sus actitudes. Por lo mismo, su (in)denominación. Lo que interesa es su evolución a lo largo de la obra, ya que sobre ellos recae todo el peso del conflicto dramático. Nada sucede fuera de lo que les sucede a ellos, no hay interferencias externas que justifique la transformación. Nada concreto. Lo importante entonces es mostrar, a la luz del diálogo de Moncho y Mimí, cómo incluso los que se creen diferentes, acaban asumiendo y sufriendo las imposiciones de una sociedad distante pero omnipresente. Porque el rasgo clave para defi-

nir a los personajes es que se hacen cargo de la lucha entre los deseos individuales y la norma social, auténtico impulsor del conflicto dramático. Pretenden ser distintos, pero es más fácil ser iguales para huir del castigo a toda diferenciación, a cualquier forma de disidencia. Muchos de los recursos evidencian esta contradicción, tanto en el texto espectacular como en el literario. Los protagonistas acaban de casarse por la Iglesia, al son de la marcha nupcial, y han ofrecido un banquete para sus invitados, lo que supone una primera y significativa concesión a las convenciones sociales hasta en el más mínimo detalle. El carácter estereotipado de su comportamiento es subrayado por la luz en el momento en que entran en la habitación, ella, cómo no, en brazos de él, siluetas indiferenciadas de cualquier otra pareja recién casada, sin rostros. Su atuendo, así mismo, refleja idéntica uniformidad. Confirmada recurrentemente la índole tópica de los protagonistas, el diálogo trata inmediatamente de desbanicar una realidad ya entrevista, y, claro está, de signo completamente contrario a lo que los personajes nos quieren hacer creer. La insistencia consigue que nos afiancemos aún más en nuestra primera impresión:

HOMBRE: [...] Ellos se creen que somos como los demás.

MUJER: Somos distintos, ¿verdad?

HOMBRE: En cierto modo, sí. Aparentemente somos un matrimonio más.... Realmente no tiene nada de extraño que hayamos recibido el mismo trato que el resto del mundo. Si miran nuestros trajes, incluso si reparan en la vulgaridad de la ceremonia, nada les dice que seamos distintos a los otros. [p.19]

No se trata sólo de una cuestión de apariencia estereotipada, porque incluso sus sueños y sus expectativas de felicidad responden a lo que ese sistema que proclaman ajeno, reconoce como propios. Ante el deseo de tener un

hijo, cada uno expone por separado sus pretensiones. La primera de ellas coincide con el afán de perpetuar los rasgos familiares, como si hubiesen olvidado sus ansias de ser distintos. El paralelismo entre ambos discursos genera efectos cómicos, pero no deja de ser significativo por lo que tiene, otra vez, de común, de colectivo, acaso de lo que es “lo normal” esperar:

HOMBRE: [...] Será tan alto como su padre; y como su abuelo; y como su bisabuelo.

MUJER: (*No le escucha. Piensa en voz alta.*) Será muy guapa. Y tendrá el pelo como su madre; y como su abuela; y como su bisabuela.

HOMBRE: Llegará a ser ingeniero o médico o abogado.

MUJER: Se casará con un ingeniero o con un médico o con un abogado. [p.25]

Relacionado con ese afán de ser diferentes siendo la pura imagen de lo convencional, encontramos también la noción de cambio, de la que se hace eco el diálogo entre ellos. De nuevo, las contradicciones. La boda no ha de suponer, según ellos, ninguna variación en sus actitudes y su relación: “*Nada ha cambiado*”, sentencia la Mujer, y por si acaso, él insiste: “*mañana volveremos a ser como ayer*” [p.20]. Sin embargo, está claro que se ha producido una nueva situación: aparecen el miedo y la vergüenza como resultado su incorporación a una estructura social rígida. Así se desvela en uno de los diálogos más explícito de la obra:

HOMBRE: Pero ahora vemos las cosas de otro modo.

MUJER: Ya no hay lugar para el regocijo.

HOMBRE: Desconocemos lo que somos, cómo somos y por qué somos. Creíamos que lo sabíamos todo de nosotros mismos y lo ignoramos.

MUJER: Ahora tenemos mucho miedo.

HOMBRE: ¿Qué nos ha hecho cambiar?

MUJER: Hemos envejecido de pronto. Sin darnos cuenta.

HOMBRE: Ya no somos unos jóvenes despreocupados. Ahora formamos un matrimonio, una familia, una célula de la sociedad. ¡Nos hemos hecho responsables de algo! Tenemos obligaciones concretas: hacer el amor, tener hijos, alimentarlos... Pero si sabemos que una de esas obligaciones ha de hacernos desgraciados, ¿tenemos que condenarnos? No podemos condenarnos. Prescindiremos de ellas. [pp.31-32].

La vergüenza que declara ella ante la intimidad física nos sitúa en un contexto social represivo con los impulsos sexuales, que no pierde operatividad a pesar de que sea “lo normal” en un matrimonio. Lo que ella ha oído, y que se corresponde con el papel de la mujer en las sociedades patriarcales, es que *“lo que vamos a hacer es algo horriblemente sucio”* [p.22] y ante el deseo de él, no cabe otro adjetivo que el de *“monstruoso”* [p.23]. La segunda vez que el temor la asalta volvemos a reconocer al ser pusilánime y atormentado por los convencionalismos. Sus prejuicios le impiden incluso pronunciar la palabra tabú -*“homosexual”*-, cuya condición se asemeja a la de un ser deforme o monstruoso. La posibilidad de un ser distinto y que no responda los estereotipos que tan cuidadosamente han manejado: ojos azules, futuro prometedor, continuación de la tradición familiar... les horroriza. Ahora se explicita el poder de la sociedad frente a los deseos individuales y como ni siquiera se plantean la posibilidad de hacer frente a esa realidad, se pliegan a sus exigencias, aunque sea a través de la renuncia y la apariencia. Por eso deciden fingir, que no es sino otra forma de sumisión.

No debemos olvidar que los personajes viven su capitulación como

voluntaria, de modo que, pese a la potencia de la presión social, en su propia debilidad reside su derrota. La oposición exterior/interior, nosotros/ellos, la cama/el mundo, lo individual/lo colectivo, se dirime en un combate desigual porque los propios protagonistas asumen como inexorables las estructuras sociales y su obligada permanencia en ellas. Ahí, y no fuera solamente, está el germen de su desgracia. Demasiado fácil sentenciar, como hace el Hombre: *"El mundo es así de cruel"* [p.38]. Como sucede en muchos personajes beckettianos, asistimos a una desintegración del sujeto y, por tanto, de su deseo. La anulación aquí del objeto deseado (el hijo, la felicidad compartida...) proviene de la disolución de la identidad de la pareja: una vez que son absorbidos por el sistema social, pierden toda capacidad para desear, para "realizarse", para vivir. Como señalaba Beckett, los cambios en una personalidad nunca estable conducen siempre a la frustración:

estamos defraudados por lo que tenemos el placer de llamar nuestra realización. Pero ¿en qué consiste?. En la identificación del sujeto con el objeto de su deseo. Pero el sujeto ha muerto, quizás varias veces, por el camino. [BECKETT, cit. en ESSLIN, 1968, 37-38].

Y uno de los motivos que conduce a la destrucción del sujeto es el temor, relacionado con el poder aniquilador de la sociedad, por un lado, y con la naturaleza pusilánime de los personajes, por otro. Lo que impide a Moncho y Mimi pasar a la acción es, precisamente, el miedo (*"¿Y si tú y yo morimos en la refriega?"* [p.18]). Miedo alimentado por un egoísmo insolidario que se reproduce con signos distintos en los recién casados. Desde el principio asistimos a un comportamiento infantil, pusilánime y asustadizo, sobre todo en la mujer. Tras todo el proceso, el talante juvenil que ansiaba diferenciarse de la mediocridad ha sido

sometido. Y el efecto más visible del miedo es la parálisis, una especie de muerte en vida, como el sueño de Moncho y Mimí. Ambas historias discurren bajo idénticos presupuestos: el temor detiene la lucha por conseguir aquello a lo que legítimamente podemos aspirar: un mundo mejor, la felicidad, una esperanza, el fin de la injusticia, el porvenir... Sólo queda el sueño, la inacción.

La escena central determina un entorno cerrado: la habitación del hotel. Lo que en principio aparece como lugar íntimo y supone, por tanto, una consideración positiva del aislamiento, empieza a cobrar connotaciones negativas a medida que la mujer experimenta miedo o vergüenza. Por eso pretende salir de la habitación o abrir la ventana para ver a la gente. Una vez que comprenden cuál es su situación frente a los otros y lo que se espera de ellos, la habitación será también una separación con el mundo y, paradójicamente, su integración total en él. Esta ambigüedad se refleja en la elección de un espacio que no es enteramente ni privado ni público. Sus caracteres *realistas* imponen dos elementos fundamentales en la escenografía: la puerta central, grande, de doble hoja, y la cama, situada bajo “*una luz cenital*” y “*en un lugar importante de la escena*” [p.18]. Esa gran puerta que permanecerá cerrada es el vínculo con el exterior, con los otros, y aunque nunca se abre, porque la invasión que sufren los protagonistas no es material (como en Ionesco), sí revela la fuerza de lo que hay tras ella y que acaba por destruir el espacio privado de la pareja: la cama. La cama, como señala Monleón,

representa el último reducto individual, y su invasión por terceros, la imagen patética de las relaciones entre el hombre y su sociedad, entre la persona y el sistema. [MONLEÓN, 1969, 10].

Al final, ese espacio es destruido e invalidado, configurando la separa-

ción definitiva de la pareja, la disolución de lo que se nos había presentado como eje de su universo. Por eso el Hombre se acuesta en el suelo y la Mujer en la cama. Y así será para siempre. Estos elementos aportan no sólo el marco de ambientación descriptivo, sino también la dimensión simbólica que delata su ascendiente social.

La unidad de tiempo y la brevedad de la pieza no impiden que el factor temporal adquiera funciones estructurales y significativas destacadas. En primer lugar, porque la noción de cambio implica la de tiempo. Pero, sobre todo, porque el tiempo que domina la escena no es el presente, sino el futuro. Pese a la inmediatez del acto central, que mantiene una temporalidad lineal y elude su inserción en un tiempo histórico, toda la pieza se desarrolla en el futuro, el que ellos van dibujando para nosotros. Igual que sucedía en *Los novios*, nada más espeluznante que mostrar no ya un presente terrible, sino un porvenir entregado a la desolación. La visión de futuro que recrean ante el espectador superpone lo que hubiera sido una vida, vulgar y rutinaria, pero “auténtica”, frente a su simulación. Después, en la soledad de su intimidad, la muerte y el sueño. Y eso, para siempre, repetido hasta el infinito.

La incipiente preocupación del dramaturgo por la puesta en escena se revela en la atención al texto espectacular, abundante en signos proxémicos y kinésicos, además de algunas orientaciones al actor. Significativas son las miradas de la mujer a la puerta cuando siente temor a entregarse a su marido, también evidenciado por el tono de su voz (“*Bajo*”) y por otras reacciones (“*Tiembla*”) [p.22]. La cercanía física que los aísla (“*recreándose, ajeno a cuanto le rodea*” [p.23]) se romperá a la vez que la visión idílica de su amor y de su hijo. La rapidez que observamos en su evolución hacia la derrota es subrayada por acotaciones que resumen bien el proceso: “*Se abrazan. Se separan.*

Silencio" [p.25]. Cuando todo va bien, en ese veloz juego de tensión y distensión, de derrota y de euforia, ellos permanecen cerca y ocupan la cama. Cuando todo se desintegra, se impone la separación: "*Están derrotados. El Hombre se va a un extremo de la habitación. La mujer a otro. Hablan sin mirarse*" [p.30].

Una vez que deciden fingir toda la parafernalia del embarazo: la tripa, la compra de ropita, vómitos y antojos, aborto, etc., ingresan en una espiral frenética que regirá sus vidas desde ese momento. Y el obsesivo diálogo en torno a lo que no existe se corresponde con los movimientos de la mujer: "*La Mujer recorre la habitación describiendo círculos alrededor del hombre. A cada vuelta pasa por encima de la cama. El diálogo se desarrolla en esa situación*" [p.37]. Situación que revela la pérdida de dirección, la ausencia de contacto y la necesidad de destruir aquello que la cama simbolizaba. El paroxismo de su movimiento, con la almohada a modo de tripa, se revela desolador ("*La Mujer se detiene. Deja caer la almohada al suelo*" [p.38]), porque fuera del fingimiento, están obligados a matar su felicidad todos los días. Desde el momento en que la mujer deja la almohada y los giros, se impone la realidad de su existencia estéril: no amarse, no bailar, usar cilicios, comer poco, pasar la mayor parte del tiempo alejados, y eludir cualquier gesto de intimidad. Por eso, al desnudarse, el pijama y el camisón que llevan bajo los trajes revelan los prejuicios que los azoran, a la vez que la distancia que los separa de la verdadera entrega. Siendo así, parece que venían bien preparados para lo que les espera. Es un signo que advertía desde el principio de la imposibilidad de consumir su unión.

La transformación de la pareja afecta también al texto literario. Nos hemos referido ya a una de las constantes de los primeros diálogos: la contradicción entre lo que vemos y lo que oímos, recurso que aparecía ya en *Los*

novios y que se va a mantener en toda su producción posterior. Hombre y Mujer nos dicen que son diferentes, y todo les revela vulgares y corrientes; insisten en hablar de amor y de felicidad, pero todo parece quedar fuera de ellos, impenetrables a sus propias palabras. Pese a funcionar como cómplices y no como oponentes, su lejanía progresiva van calando en los diálogos, de tal forma que ya no importa tanto lo que dicen, sino cómo lo dicen. Y aún más importante es la ausencia de lenguaje: el silencio. Si la fácil verborrea se les antoja la mayor muestra de su amor (*“las personas felices pueden hablar de cualquier cosa por pequeña que sea. Sólo los que son muy desgraciados tienen que decir cosas trascendentales para seguir viviendo”* [p.21]), la ausencia de palabra muestra la realidad sin encubrimientos, por eso los silencios y las pausas, muy abundantes, se vuelven tan elocuentes:

MUJER: ¿Qué me haces? ¿Por qué no hablas?

HOMBRE: Silencio. No hay nada que decir. [p.21].

La función de la palabra es desplazar a la acción, con lo que tiende a configurar un realidad carente de consistencia y los silencios inauguran la ruptura de ese mundo atenazado por la vergüenza o el miedo. Antes de llegar a ello, la progresión de las situaciones se refleja también en su capacidad para entenderse o para callar. Primero, cada uno habla por su lado (*“No le escucha. Piensa en voz alta.”* [p.25]); después *“Hablan sin mirarse”*, para llegar a la disolución total (*“Silencio. Largo silencio. Algo ha quedado roto. Usan un nuevo lenguaje.”* [p.34]). El lenguaje de la desilusión y la derrota, pero también el de la vergüenza y el ocultamiento (*“Agacha la cabeza”, “Le tiembla la voz.”* [p.39]). Sin embargo, es ahora cuando el discurso de ambos coincide, tanto, que va cerrando cada uno la exposición del otro, como si fuesen una misma persona. La capacidad

creadora -y destructora- de la palabra se explicita en la ceremonia del juramento, en que la verbalización solemne otorga carta de naturaleza a la nueva situación. El Hombre insiste: "*Aún tenemos que confirmar... digamos dar carácter definitivo a nuestra renuncia*"[p.38]. Formalizada la cuestión, ya no queda nada de que hablar. Sólo se miran en "*una mirada profunda*" [p.39]. Es su nueva forma de hablar, de mirar y de ser: la del vacío, el silencio y el sueño.

Estamos ante una de las obras que marcan la evolución de López Mozo hacia posturas más definidas que las vistas en su primera obra. Ahora, a pesar de las coincidencias, nos hallamos ante una situación más cerrada, no sólo por el espacio escénico, sino por el tipo de conflicto y lo que supone para los personajes. La denuncia de la inacción ante las presiones alienadoras del exterior, se resuelve en una decisión, equivocada, pero elegida por los protagonistas. Y eso supone un avance en la construcción de la visión del mundo hacia actitudes que tienden a responsabilizar al hombre de su destino. A pesar de la convergencia de los distintos códigos y recursos para mostrar el significado de la obra, ha habido algún desacuerdo sobre la formulación inicial del tema y su posterior desarrollo. Es evidente que se trata de la renuncia de una pareja al sexo para evitar tener hijos, no como rechazo del mundo, sino por el miedo a entrar en conflicto con el sistema social establecido. Su significación excede la anécdota que vertebra la obra, para convertirse en una crítica a la pasividad de la sociedad maniatada por el temor. Lo más importante es identificar la anécdota central, la renuncia de la pareja a los hijos y todo lo que conlleva, como ejemplo de una actitud de mayor envergadura, por eso la redundancia de la primera y última intervención de Moncho y Mimí. Ahí se halla la verdadera interpretación de la obra. La presencia de las voces de Moncho y Mimí imprimen una nueva lectura a la escena central y constituyen uno de los funda-

mentos estructurales imprescindible para el desciframiento de esta pieza. De no ser así, podemos caer en la apreciación, creemos que un tanto superficial, que señala Wellwarth:

en el prólogo parece indicar que la renuncia al sexo está motivada por el mal del mundo, mientras que en su desarrollo subsiguiente parece que ello se debe a su preocupación por su incapacidad de predecir el tipo de hijo que tendrían. [WELLWARTH, 1978, 133].

Pero la lectura del conflicto no puede ser tan lineal. Al principio y al final se plantea una *renuncia*, la de intervenir en favor de un futuro mejor. Las referencias al sufrimiento del mundo, al hambre, y, por último a la injusticia, poseen una vocación globalizadora acorde con la imposibilidad de hablar de una situación concreta. Ahora bien, a la luz de este discurso repetido, debemos acercarnos al texto central. Frente a un mundo injusto, la pasividad. Demasiado abstracto y general, de modo que la escena central permite descubrir el proceso fatal de la alienación, no sólo en un aspecto particular, también en otros de mayor alcance que hubiera sido imposible explicitar más. Realmente, el deseo o no de tener hijos resulta anecdótico y no debe figurarse sin otros niveles de lectura: si hasta los más mínimos impulsos de felicidad, hasta las opciones más íntimas, se hallan sometidos a un sistema social represivo, entonces la capacidad volitiva y el derecho a conducir la propia existencia, quedan automáticamente invalidados. Frente a ello, una reacción de pasividad comporta un mal mayor: la renuncia a todo, también a los sueños y al futuro. Implícitamente se reconoce la visión de una sociedad conformista y consentidora con los sistemas de presión y represión. Los personajes no se plantean la queja, ni la duda, ni el desafío (excluidos en todo momento), sino el encubrimiento camaleónico

de una existencia cuyo último objetivo es pasar desapercibidos, ser como los otros de los que se sentían tan distantes, no mostrar fisuras con el sistema. En esta dirección se mueven las interpretaciones de José Monleón:

En los tres casos¹, expresando con parábolas distintas, un mismo dramatismo: nuestros protagonistas se sentirán inermes y desvalidos ante una amenaza 'exterior'. El tema -común a tantos autores modernos de otros países- de esa 'invasión', de la inquietante vulnerabilidad de la puerta que une la habitación con el exterior, tendrá en cada una de las obras su propia clave expresiva. En la de Jerónimo López Mozo la 'invasión' será inmaterial, sustentada por el miedo al futuro, por el temor a actuar sobre la realidad: ese hijo evitado es la expresión de una historicidad y de una hipotética proyección social, a las que el personaje, temeroso, renuncia. [MONLEÓN, 1969, 10-11].

López Mozo explicaría más tarde [V. *supra* p. 79] la trascendencia ideológica de estas piezas primerizas que querían eludir la prohibición censora y que mostraban conflictos en apariencia individuales, incluso pueriles o absurdos, pero cuya oportuna interpretación denuncia la vinculación del contexto social y político con lo que se representa en escena, y apela a la necesidad de desenmascarar los mecanismos de control sobre una sociedad sumisa y desencantada. El mérito de la obra reside, también, en la capacidad de mostrar todos los niveles de significación con su propia coherencia interna, sin necesidad de recurrir a asociaciones forzadas. Sólo una reflexión profunda del receptor sobre su realidad puede acabar de cerrar estas piezas y dotar de validez a un proceso dramático que se pretende completo y lúcido.

¹ Se refiere a las tres obras editadas en *Variaciones para una cama sola*: *La renuncia*, de López Mozo; *Una chimenea irlandesa*, de García Pintado, y *El observador*, de Luis Matilla.

2.3. *El testamento* (1966)².

a) Ed. Carrero, Madrid, 1968. [Volumen conjunto].

Estrenada en 1969 en Palma de Mallorca por 4 grupos distintos: Teatro Universitario de Valladolid, Teatro de Cámara Ximénez de Cisneros, Tabanque/TEU de Sevilla y Teatro Universitario de Murcia. En 1970 por Taller de Teatro en Barcelona y provincia; en Doretto Heights College (Denver) en 1971, y en Sany-Binghamton Department of Theatre en 1975.

Censurada en 1969.

Con esta pieza, el contenido ideológico y político comienza a expresarse en las obras de López Mozo y, claro está, la censura actúa en consecuencia. *El testamento* cierra esta trilogía de piezas del primer bloque, por lo que algunos elementos (la pareja, el espacio, el conflicto) funcionan de forma similar a lo que hemos observado en las precedentes. Se trata de otra pieza de corta extensión y pocos personajes que presenta, al igual que *La renuncia*, una escena a modo de prólogo. El carácter marcadamente alegórico del inicio funciona como clave interpretativa de la obra propiamente dicha, que mantiene unidad de espacio y de tiempo. Ese espacio es, de nuevo, cerrado e indeterminado, convertido en una especie de antesala de la muerte: el lugar idóneo para la redacción del testamento.

Comienza la obra con la alegoría del Anciano y el Joven. Las enseñanzas del Anciano concluyen con la cesión al Joven de la antorcha, que se había apagado en manos del Anciano.

² Ruiz Ramón equivoca la fecha de producción de esta pieza, situándola en 1969, cuando incluso se publica en 1968.

Tras el oscuro, se nos presenta un lugar decorado con dos camas turcas y las paredes llenas de fotos familiares. Entran el Viejo y la Vieja y observan la habitación. Traen consigo algunos objetos y se preparan para esperar un autobús. Muestran actitudes cotidianas que contrastan con el clima de misterio que recrea la escena. Entre los objetos que traen consigo y que ellos califican como "Únicamente las cosas imprescindibles para pasar una noche" [p.96], destacan las medallas. La Vieja insta al Viejo a que haga pis y colabora con él haciendo "como que llama a un gato. PSSS" [p.88]. Por fin abordan la cuestión central: hay que hacer testamento. El Viejo no parece muy convencido y acaba reprochando a la Vieja su autoritarismo. La Vieja toca el timbre para llamar a alguien a quien confiesa detestar: es el Nieto. Tras una discusión en la que la Vieja recrimina al Viejo su cobardía ante el Nieto, se disponen a redactar el testamento. Mientras el Nieto permanece con los oídos tapados, la Vieja indica al Viejo lo que tiene que decir, consigue convencer al Viejo de lo importante de su legado, de su "perfección", y rien hasta que empiezan a jadear. A partir de aquí comienza un progresivo deterioro físico que será mucho más acusado en el caso de la Vieja. Saben que no tienen mucho tiempo y como el Nieto no responde a sus gritos (tiene los oídos tapados), el Viejo le arroja el despertador. Obedeciendo las continuas órdenes de los Viejos, el Nieto empieza a escribir el testamento, en el que se elude cualquier dato concreto (fecha, ciudad, nombres, edades...). Cuando el Nieto les pregunta cómo nacieron, los Viejos evitan cualquier referencia sexual. El Viejo empieza a hablar como si fuese Dios y hubiese creado el mundo. El Nieto reconoce el engaño porque, ante el escándalo de los Viejos, confiesa haber leído no uno, sino varios libros. Aparecen las primeras referencias a los "primos" Adolfo y Benito. Se toman medidas para los ataúdes. Cuando el Nieto inquiere qué debe hacer con esos papeles, el Viejo revela su megalomanía:

"¿Será el Catecismo de las nuevas generaciones!" [p.96]. El Nieto desprecia el testamento y la Vieja trata de demostrar su amor por el mundo recurriendo a los árboles que han plantado, ahora destruidos por la guerra que ellos mismos provocaron. El Nieto, que carece de la prepotencia de los Viejos, plantea sus dudas y la discusión es cada vez más tensa. Los Viejos acaban por reconocer que no pueden prescindir de él para elaborar su testamento, aunque eso signifique tener que aguantar sus comentarios. Tratan de autoconvencerse de su perfección y temen que el Nieto desvirtúe su testamento, pero sobre todo, que los relacione con Adolfo y Benito. Para intimidarlo, se ponen las medallas, ganadas "cuando declaré la guerra a Adolfo" y cuando encerró "a Benito en la cochiquera" [p.100].

Lllaman a la puerta. Ha amanecido y traen una carta para los Viejos que les avisa de su inminente partida. La Vieja acaba perdiendo la voz y paulatinamente dejará de reaccionar ante la conversación del Viejo y del Nieto. Sólo se volverá a agitar cuando hablen del tema tabú (fascismo), que el Nieto se empeña en sacar a la luz. Surgen comentarios sobre las torturas, los judíos, y al fin, una velada confesión del Viejo: "Me callaré. Pero gracias a ellos [a Adolfo y Benito] gané mis medallas. Es tontería ignorarlo" [p.107]. El Nieto vuelve a taparse los oídos mientras el Viejo se autojustifica. Ya el Nieto sólo repite "Y que..." [p.108] dejando en blanco las muchas atrocidades que cometieron los Viejos, hasta que el Viejo le arroja el teléfono para que se destape los oídos.

Suena la bocina del autobús y el Viejo, sobreponiéndose a su agotamiento, comienza a pronunciar lo que ya sólo son palabras inconexas, pero fácilmente reconocibles como parte de la terminología fascista. Acaba cayendo y el Nieto, ceremoniosamente, va quemando una a una las hojas del testamento.

Es evidente que sólo se puede interpretar este argumento a la luz de su significación política. Aunque plantea la aceptación de la ideología de los mayores por las generaciones jóvenes, como asegura el propio autor [V. *infra*, p. 470], lo cierto es que hay suficientes datos para descifrar el tema de la sucesión política. De alguna forma, expresa el deseo, más que la premonición, de lo que debería pasar con el franquismo.

Incluso para la censura estaba claro que el tema central de esta obra era el rechazo a la herencia ideológica dejada por la generación fascista, que trata de mantenerse en el poder hasta el final. Para desarrollarlo, el autor centra el conflicto en la oposición que muestra el Nieto a heredar el legado de los Viejos. La aceptación del testamento supone el reconocimiento de una ideología que, desde la intolerancia, trata de perpetuarse en el Nieto y en el mundo. La gradación del conflicto resulta más evidente que en obras anteriores. Tras la escena alegórica que funciona de prólogo y que sirve para mostrar con sencillez casi primitiva la necesidad *natural* del relevo generacional, la obra presenta varias situaciones dramáticas. La primera viene marcada por el deseo de los Viejos de hacer testamento, ocupación con la que se disponen a pasar lo que será su última noche. Deciden llamar al Nieto para hacer testamento. A partir de aquí, inauguramos una segunda situación que podríamos definir como la autoglorificación de su pasado. La llegada del Nieto supone el comienzo de los enfrentamientos, resueltos por el carácter expeditivo de la Vieja, que mitifica su historia y convence al Viejo de su carácter glorioso. La tercera situación supone la negativa del Nieto a convalidar su pasado, por lo que los Viejos ven en él un "rival" y un traidor. Así las cosas, la resolución del conflicto marca la derrota de los Viejos y el nacimiento de una nueva historia, simbolizado en el amanecer y en la destrucción del testamento.

A la vista del desarrollo del conflicto es posible comprobar algunas similitudes y diferencias con las obras precedentes. Para evitar repetir algunas consideraciones que coinciden con las de anteriores comentarios, destacaremos lo que parece ser más significativo. De nuevo contados personajes con una estrecha relación familiar entre ellos, aunque algo ha cambiado en su concepción: ya existe un auténtico sujeto y se perfila un antagonismo entre los personajes que pueblan la escena. Como se deduce del *dramatis personae*, lo que importa -dada la indeterminación a la que López Mozo nos tiene ya acostumbrados- es la relación del pasado con el presente, y sobre todo, con el futuro. Si cierta dignidad se manifiesta en la denominación del Anciano, no así en la del matrimonio de Viejos, que aparecen descalificados desde la misma referencia denotativa. Más que personajes, el Joven y el Anciano son figuras de carácter alegórico que quieren representar la evolución lógica del pasado al futuro, la necesidad de dejar paso a nuevas generaciones. Y esa exigencia se hace física en la representación gracias a la evidencia presentada en forma de oxímoron: “Un joven hercúleo, de torso desnudo, otea el horizonte”, mientras aparece un “Anciano esquelético” [p.83], portador de una antorcha ya apagada. Ambos se muestran dispuestos a cumplir su papel en el revelo generacional: “Voy a morir. Mi turno ha terminado. Ahora es el tuyo.” [Ibídem], son las últimas palabras del Anciano.

Nada que ver con lo que constituye el cuerpo central de la obra. VIEJO y VIEJA se constituyen como pareja protagonista, y pueden ser incluidos bajo un mismo actante porque su funcionalidad en la construcción dramática se basa, por un lado, en su oposición al Nieto, que realizan de forma conjunta, y, por otro, en los elementos que los relacionan entre sí y que confluyen en un mismo significado. Unidos por su comportamiento y su discurso, el texto espectacular

contribuye a señalar la duplicidad mediante juegos alegóricos. La estrategia de desdoblar al personaje no responde sólo a una intención de “despiste alegórico”, sino que sirve para revelar una personalidad en conflicto consigo misma y con el mundo. Aquí reside uno de los hallazgos estructurales de la obra. Ciertamente que López Mozo suele agrupar sus personajes en parejas que funcionan como cómplices, no con la ambivalencia protagonista-antagonista, sino como coadyuvantes de un mismo deseo o situación. Ahora bien, en este caso representan una misma personalidad con un referente concreto: Franco. El hecho de no presentar un personaje monolítico, como hubiera sido la Vieja, ni enteramente desprotegido, como hubiese resultado el Viejo, contribuye a mostrar tanto la radical intolerancia y la automitificación, como las fisuras de conciencia en un pasado de opresión, fanatismo y destrucción. Porque hasta el propio dictador se avergüenza, aunque forzado, de sus congéneres. El hecho de que trate de ocultar su vinculación con Hitler y Mussolini, al tiempo que se enorgullece de los honores conseguidos a través de ellos (medallas), refleja la doble moral que mantiene los discursos totalitarios y, especialmente, la situación del fascismo español tras la segunda guerra mundial. La doblez moral se personifica en la dualidad de un mismo actante que trata de transmitir una realidad que no existe y de ocultar la verdadera, siendo, además, consciente del engaño.

Esto supone una novedad fundamental en el universo dramático de López Mozo. Aunque en todas las obras vistas hasta ahora es posible establecer la dualidad entre el ser y el parecer, los personajes anteriores eran juguetes de un destino sobre el que eran incapaces de operar, adolecían de un infantilismo ingenuo y estúpido que les ocultaba la realidad por evidente que ésta fuese. No se enteraban de nada: su estulticia y su temor los conducían inexorablemente a la desgracia. Aquí, como se empeña López Mozo en demostrar,

no hay ninguna ingenuidad, no son inocentes y no merecen mejor trato que el que el Nieto les concede. Es sin duda, un avance en la línea de objetivación que emprenderá más adelante.

Incluso la llegada del Nieto, que se convierte en el otro polo de la tensión, no consigue desplazar del todo la colisión de dos conciencias frente a un pasado común. La Vieja, el personaje fuerte, sin fisuras, convencida de su perfección, dueña de un discurso sentencioso e imperativo, domina y acosa al Viejo, que parece actuar movido por los impulsos de la Vieja. Es la Vieja la que, después de dejar clara su superioridad sobre el Viejo, decide hacer testamento. El Viejo, cuya débil negativa sólo suscita mayor enconamiento en la Vieja, es incapaz de expresar claramente y sin ambages lo que piensa. Su inseguridad se resuelve siempre con las intervenciones de la Vieja, que utiliza toda su persuasión en discursos donde repite: *"Hemos sido perfectos"* [p.90]. La insumisión del Nieto desata la cólera de la Vieja, que desearía que el Viejo usase la violencia para doblegarlo. No siendo posible, ella recurre a la humillación y al intento de degradarlo, único modo de volver a sentirse superior. Odia al Nieto porque éste se niega a sublimar su vida y su historia, y desprecia al Viejo porque considera su vulnerabilidad una cobardía. El problema es que necesita a ambos para su sueño de mitificación. Sus rasgos la definen como compendio de una personalidad tiránica que trata de construirse una realidad acorde con sus deseos, y que acaba sucumbiendo antes de reconocer siquiera la posibilidad del error:

Hemos sido perfectos. Él, nuestro nieto, y todos los demás nietos, creen que ellos son perfectos y nos desprecian [...]. Se ríen de nosotros. Nos sacan la lengua [...]. No te humilles. Nuestro testamento será la prueba de nuestra perfección. Ellos se darán cuenta cuando le lean y le pondrán de texto en todas las Universidades. Comprenderán que sus ideas son ridículas, que son como piojos inde-

fensos y que no pueden inventar ya nada mejor que lo que hemos inventado nosotros. Mírale. ¿No te parece un ser ridículo? Ni tan siquiera parece un hombrecillo. Eso es lo que te asusta cuando te insulta, cuando levanta la voz porque se cree que tiene algún derecho adquirido. Dile cuáles han sido nuestras grandes obras. Le abrumarás. Se encogerá como un oruga. (*Ríe*). Como una oruga. [pp.90-91].

Es su capacidad para imponerse a la evidencia la que logra transmitir, en parte, al Viejo, que sólo bebiendo de su energía es capaz de repetir ante el Nieto la versión tergiversada del testamento. En definitiva, ambos comparten una serie de rasgos: la megalomanía, la intolerancia, la incapacidad para enfrentarse a sus propios actos, la frustración al no ser asumida su historia, el deseo de perpetuarse, la necesidad de convencerse y autoglorificarse, la intolerancia, el afán por dominar, asombrar y controlar las ideas ajenas, la intención de aparecer como grandes benefactores de la humanidad... De todo ello hay abundantes muestras en todo el texto, y a medida que transcurre la obra, sus pretensiones van pareciendo más ridículas, más desvaídas y más patéticas.

La simbiosis que une a los personajes consigue manifestarse incluso en las necesidades físicas (la Vieja tiene que ayudar al Viejo a hacer pis, por ejemplo) y en la correlación perfecta de su discurso. Es normal que en su perorata ante el Nieto cada uno de ellos complete el mensaje anterior con la compenetración que caracteriza aquello que se ha aprendido concienzudamente. Al fracaso de sus expectativas se va superponiendo un derrumbe físico, único medio de conseguir que los Viejos dejen paso a una nueva historia. En ningún momento tienen intención de hacer dejación del poder al que se creen destinados, y sólo la imposibilidad material de continuar les hace aguantar las "impertinencias" del Nieto. Ambos mueren en medio de los desesperados

intentos por salvar lo poco que les queda de ese mundo que se desmorona ante la indiferencia y el descreimiento del Nieto. Los síntomas de la decadencia total aparecen antes en la Vieja, que tras convertir la risa en jadeo, acaba quedando muda, y finalmente, rígida. Pese a ello, mantiene colapsos de agitación cuando el Nieto empieza a desarticular la falacia de sus vidas. Era necesario el silencio de la Vieja para que el Viejo, pese a continuar la labor por ella encomendada, haga más evidentes las fisuras por donde penetra la realidad que destruye su discurso. Es el único rasgo que lo diferencia de la Vieja, y su progresión es directamente proporcional al desgaste físico y a la frustración por no conseguir el beneplácito del Nieto. Algunos signos nos lo habían advertido. El Viejo es capaz de reconocer ante la Vieja (el Nieto tiene los oídos tapados) que ha mentado en el legado:

Es cierto. Es cierto. Es cierto lo que dice. Yo no creé los Cielos y la Tierra. Lo dije para impresionar. [p.94].

Después, es la Vieja la que lo vuelve a mantener cada vez que la duda lo agita. Ante las acusaciones de tortura, el Viejo se defiende sin convicción:

VIEJO: ¡Fue Adolfo!

NIETO: Seguramente

VIEJO: ¡O Benito!

NIETO: Es probable

VIEJO: Eran las ovejas negras de nuestra familia

NIETO: ¿Vosotros no capasteis a nadie?

VIEJO: Ellos empezaron. (*La Vieja sufre sacudidas*) Fueron los primeros. (*La vieja quiere hablar. El Viejo la mira con recelo*)

VIEJO: [...] Me callaré. Pero gracias a ellos gané mis medallas. Es tontería ignorarlo. [p.107].

De modo que el Viejo ha acabado reconociendo lo que más deseaba ocultar: su filiación fascista. Por eso era necesario el desdoble en los Viejos para mostrar las responsabilidades que deben ser asumidas (Viejo) a pesar de la ceguera y la mentira (Vieja). Y una revisión histórica justa significa el cuestionamiento de sus actos y de su ideología, representada en esa cháchara hueca que llena sus discursos y que al final, literalmente, se desintegra.

Han de ser las relaciones con el Nieto las que establezcan los puntos de tensión dramática. Como mejor se definen los Viejos es por su oposición a lo que el Nieto significa. Más que en los otros personajes, el Nieto se define por su estricta funcionalidad en el drama. Nada sabemos de él, ni siquiera sus particularidades físicas, porque como demuestra su denominación, sólo interesa por su relación con los protagonistas. De hecho, en la oposición que mantiene no hay indignación ni lucha. Reconoce las mentiras y es capaz de denunciarlas porque, en contra de los deseos de los Viejos, conoce la Historia. Su entrada en escena con un: "*¿Todavía estáis ahí?*" [p.89] es reveladora de una actitud que, sin desplazar el protagonismo de los Viejos, no va a concederles tregua. López Mozo se niega a presentarnos un héroe individualizado y lo convierte en mero portavoz de las nuevas generaciones. No hay en él violencia ni rencor, a pesar de la imagen que de él da la Vieja. En el peor de los casos, se ríe de ellos, de su ignorancia y de su ceguera; e incluso parece compadecerse de la patética figura del Viejo cuando se aproxima su final y trata de imponerse por última vez ante el Nieto. Es el único momento en que, además de no contrariarlo, lo llama por dos veces "*abuelo*" [p.105]. Frente a la vehemencia de los Viejos, su serenidad; frente a su odio, la indiferencia, frente a su rigidez, la duda ("*Me pregunto... Me hago preguntas... No quisiera equivocarme*" [p.98]); frente a la violencia, la calma; frente a la ceguera, el deseo de saber.

El testamento supone, por un lado, la intensificación de algunos componentes que ya habían aparecido en la primera dramaturgia de López Mozo, y por otro la incorporación de referencias históricas del presente español y el primer enfrentamiento con la censura. La forma parabólica intenta eludir esa presión, pero todo está demasiado a la vista y es demasiado fácil de descodificar. Según sus propias declaraciones, era difícil tratar de exponer un tema concreto sin sufrir la prohibición. La alegoría preside la obra desde el mismo título y el simbolismo atañe a todos los elementos de la construcción dramática.

En el espacio configurado por esa habitación que los Viejos visitan por vez primera, sorprende que las *"Paredes están llenas de viejas fotografías. Abundan las de boda, grupos familiares, retratos de antepasados, etc."* [p.84]. ¿De quién?. Su valor simbólico consigue trascender lo meramente descriptivo para connotar la sublimación del pasado, el respeto a lo tradicional y la institucionalización de los lazos de perdurabilidad. Eso es lo que los Viejos querían mantener. Los objetos que aparecen en escena, más numerosos de lo habitual, sufren un fuerte proceso de *resemantización*. El despertador que traen está parado, ha dejado de ser útil, como todo lo que pertenece a su mundo. Tampoco el teléfono sirve, a pesar de la declaración de intenciones cuando lo sitúan en escena (*"Le he puesto por si necesitamos llamar a alguien"* [p.86]) porque los números que marcan siempre comunican. De modo que la única utilidad que pueden dar a los objetos es la de emplearlos como armas arrojadas cuando quieren que el Nieto se destape los oídos. El proceso que despoja a los objetos de su funciones habituales alcanza mayor valor simbólico en el caso de las medallas. Los Viejos les conceden un papel fundamental en su vida, por eso las incluyen en su último equipaje como indispensables. En primer lugar, contribuyen a identificar la condición militar y supuestamente heroica del perso-

naje; pero además representan el afán de mitificación que quieren para su pasado. Lo que sucede es que si no son reconocidas de idéntica manera por el Nieto, se convierten en meros juguetes, en adornos de disfraz: por eso son de cartón. Denuncian la visión grandilocuente que tanto agrada al aparato propagandístico del régimen dictatorial, y que es desenmascarada gracias a la actitud del Nieto, que no se deja impresionar:

VIEJO: Nuestro aspecto en este momento, dada la situación, tal vez oculta nuestra verdadera condición. Si me pusiera las medallas...

VIEJA: (*Palmotea*) ¡Bravo! ¡Bravo! [...] Él no tiene medallas:

VIEJO: Yo sí. Muchas. Las hay de todos los colores. [...]

VIEJA: [...] Te engrandecen. Yo diría que ahora eres más alto.

[pp.100-101].

Lo trágico, en el caso de los Viejos, es que el pasado que quieren glorificar es terrible e inconfesable, con lo que se quedan sin nada a lo que echar mano. Por eso, esas medallas en las que cifran su poder, quieren ser exhibidas, pero deben ser ocultadas. El Viejo está encantado con sus medallas porque cree que lo dignifican, así que habla de ellas al Nieto, pero cuando éste le pregunta cómo las consiguió, el Viejo reacciona:

Táchalo. De las medallas no hay que hablar. Me las he puesto para que me admires. [p.104].

Finalmente, en lo que parece la confesión última, son las medallas, el símbolo de ese pasado, lo que el Viejo reconoce deber a los “primos” Adolfo y Benito.

El simbolismo alcanza, por último, al propio testamento. Aunque los

Viejos depositan su vida en él, no vale nada, no hay nada en él. Ya el Viejo, cuando extrae las cuartillas en las que se ha de escribir su legado, profetiza: *"Para hacer pajaritas"* [p.86]. Después, *"Cuando el Viejo le dicta el testamento, el Nieto escribe a gran velocidad. Las hojas escritas se apilan vertiginosamente"* [p.91]. Pese a todo, como declara el Nieto. *"No has dicho nada. Bien considerado, nada"* [p.96]. Y finalmente, es devuelto a la nada en un acto ceremonioso: *"Saca cuatro candeleros lentamente, los enciende, pone en orden las hojas y las lee sin que se le oiga y las va echando una a una al fuego, que al final se extingue."* [p.110]. En definitiva, cuanto más fundamental es el objeto para los deseos de los Viejos, más drástica es su descalificación.

Por esta vía llegamos a uno de los recursos más utilizados en la composición de la obra: la sucesión de impulsos de signo contrario, que se van intensificando hasta el desenlace. Así, tras la primera discusión que revela la "desventaja" de los Viejos frente al Nieto, la Vieja consigue remontar la situación con uno de sus triunfales discursos. Su repuesta superioridad conduce a la risa, pero ésta acaba convirtiéndose en una *"respiración entre cortada. Jadean"* [p.91] Es decir, deterioro y nueva dependencia del Nieto. Después, pequeños enfrentamientos con el Nieto resueltos por nuevos discursos pomposos, inmediatamente invalidados. Los Viejos se defienden, pero empiezan a quedarse sin argumentos y, otra vez caen en la decepción. Así que la Vieja inicia otra cháchara de autoconvencimiento que concluye con la obsesiva repetición *"Somos perfectos"* [p.99] hasta que apenas pueden seguir hablando y *"gimen de cansancio"* [Ibídem]. Se sobreponen con un diálogo que culmina en la escena de las medallas, pero la llegada de la carta, su imposibilidad para abrirla y para leerla, les obliga a recurrir de nuevo al antagonista. La Vieja permanece muda mientras el Viejo exige la admiración del Nieto, que vuelve a desarmarlo con *"¿Hiciste algo*

que mereciera la pena?” [p.105] Y la referencia a los temas “innombrables” (la tortura, la guerra...) acaban derrotando definitivamente al Viejo, antes de morir con su verborrea ininteligible. Esta dinámica de exaltación y fracaso es cada vez más intensa y dramática, y en ella reside la agilidad de la pieza.

A pesar de que la vía cómica va siendo abandonada por López Mozo, sobre todo si comparamos esta obra con su debut absurdisto en *Los novios*, destaca aquí la utilización de la parodia del discurso fascista con toques humorísticos cargados de significación. Los discursos huecos de los Viejos, sus pretensiones de eternidad, su afán de ser salvadores de la sociedad, de haber construido “*el mejor futuro posible*” [p.105], su megalomanía, e incluso las referencias al mausoleo y las pompas fúnebres, señalan sin elusión las constantes de todo dictador y, especialmente, del fascismo, como en la parodia del pretendido carácter divino que tanto agrada a todos los dictadores que lo son “por la Gracia de Dios”:

VIEJO: Escribe. (*Alza el brazo*) En el principio yo creé los Cielos y la Tierra. Y la Tierra estaba desordenada...”

NIETO: ¡No fuiste tú!

VIEJO: (*Irritado*) ¡Escribe! [p.93].

Tales derroches verbales carecen de solidez y son, como las medallas y el testamento, puro oropel hueco. El Nieto simplemente se limita a constatarlo. Pero ese proceso paródico recurre en ocasiones, especialmente al hablar de “Adolfo” y “Benito”, a la ridiculización grotesca (“*el del bigotito*”, “*el que siempre andaba con el brazo en alto (...) como si llamara a un taxi*” [p.106]) y a la animalización (“*lograste encerrar a Benito en la cochiguera*” [p.100]). Los demás efectos humorísticos dependen de los protagonistas, de su infantilismo -más acusado en el Viejo- y de su presencia física que se va desmoronando, sobre

todo en la Vieja, cuyos respingos e intentos de movilidad la convierten en un muñeco grotesco desprovisto de cualquier rastro de humanidad.

Cierto matiz cómico aporta otro de los recursos más utilizados en la obra, aunque su efecto dramático apunte otras significaciones: la alternancia entre los momentos en que el Nieto participa de la escena y aquellos en que es obligado a taparse los oídos. La convención dramática del aparte funciona no como guiño al espectador o como recurso aclaratorio y distanciador, sino para contemplar el esqueleto de lo que los Viejos representan en realidad. Su vulgaridad y su mediocridad, su egoísmo y su fanatismo se muestran ante el espectador sin el disfraz de la maquinaria propagandística con que quieren impresionar al Nieto y engañar al mundo en su testamento. El juego del ser y el parecer se materializa en escena con una simultaneidad que exagera, por contraste, la doblez moral de los personajes.

De idéntica manera funciona la recurrencia a un lenguaje capaz de crear una realidad adornada con la retórica fascista. El discurso pierde ahora su poder de significación a fuerza de designar abstracciones que quieren ocupar el sitio de lo real sin serlo. La utilización de la palabra al servicio de una ideología totalitaria acaba lexicalizando un lenguaje esclerótico y contribuye a desmontar la falsedad creada. Por eso la Vieja es reducida a un muñeco grotesco cuando pierde la capacidad de hablar, anticipo de la pérdida de movilidad y de vida. De igual modo, el Viejo se aferra a sus palabras hasta el final, porque sólo ellas podrían permanecer en la eternidad que hubiesen querido para sí. La realidad, por el contrario, puede llegar a imponerse sin necesidad de recurrir a la fácil recreación lingüística. En el rapidísimo *diálogo de sordos* que mantienen el Viejo y el Nieto, cuando ya aquél no puede imponer su discurso, el Nieto no necesita las palabras para continuar desmontando las mentiras del Viejo, que se

defiende ahora desesperadamente de los “Y que...” [p.108] repetidos por el Nieto. No hace falta seguir relatando las tropelías cometidas, basta con unos puntos suspensivos que el Viejo trata de ahogar con su palabrería.

El Testamento es la primera incursión de López Mozo en un tema claramente político y vinculado con la dictadura franquista. El recurso simbólico es aquí incapaz de esconder su significación, y hace evidente que la autocensura, para ser efectiva, debía alcanzar cotas mayores. Cualquier espectador -incluidos los censores- puede descifrar lo esencial de la pieza, perciba o no muchas de las sutilezas constructivas. En la conversación con Isasi Angulo sobre los problemas de la concepción alegórica López Mozo ofrece algunos datos no por obvios menos esclarecedores:

ISASI: En *El Testamento* se plantea uno de los más graves problemas que tiene el país, el de la sucesión política. A la vez se alude al problema de la aceptación por parte de la generación joven de la ideología de sus mayores. ¿Crees que has dejado suficientemente claros ambos puntos? ¿Se debe, en caso negativo, la inconcreción a problemas de censura? [...] LÓPEZ MOZO: *El Testamento* fue escrita con alguna autocensura. Cuando se pidió permiso para que la representaran todos los grupos participantes en el Festival de Teatro de Palma de Mallorca, el Ministerio lo denegó y sólo después de muchas conversaciones entre los funcionarios del Ministerio y los organizadores del Festival se consiguió un permiso especial para el Festival³. Eso

³ Es interesante la nota que añade Miralles en el capítulo que Wellwarth dedica a López Mozo porque revela el funcionamiento, a veces insólito, de la censura. La reproduzco íntegra y sin añadidos (el interrogante es de Miralles): “*El Testamento* fue propuesta a finales de los 60 como obra obligatoria a los cuatro grupos participantes en un concurso organizado por el S.E.U: en Palma de Mallorca. No obstante, fue prohibida, aunque mediante las gestiones de García López, alto cargo del S.E.U., se logró el permiso para una sola representación, únicamente en Palma, y con dos cortes que sirven para explicar la paranoia censora: no se podía llamar a un taxi (por el dudoso (?) gesto fascista de levantar el brazo con la mano extendida) y uno de los personajes no podía tener problemas de incontinencia urinaria porque -allí se dijo- eso era una clara referencia injuriosa a Franco que al parecer tenía el mismo problema” [WELLWARTH, 1978, 138].

me hace pensar que ambos puntos están suficientemente claros, puesto que los miembros de la Junta de censura se basaron en ellos para justificar su decisión negativa. Los coloquios con el público también me autorizan a pensar que dicha claridad existe. [ISASI, 1974, 335-336]

Desde luego, creemos probado que existe más allá del aspecto señalado por Isasi sobre el conflicto generacional, gracias al entramado simbólico y referencial que hemos establecido en el análisis. Es más, el problema entre generaciones interesa poco fuera del contexto político concreto en que se inserta, ya que el Nieto no se presenta como un joven de afanes revolucionarios que cuestiona sistemáticamente lo que los Viejos quieren hacerle creer. Esa característica que hemos señalado en el personaje y sus rasgos distintivos frente a los de los Viejos, abiertamente antitéticos, muestran un nivel de tolerancia que nada tiene que ver con la animadversión juvenil. De hecho, sorprende en una primera lectura la falta de pasión del joven y su negativa al enfrentamiento temperamental. Más en profundidad, la construcción dramática de los personajes revela hasta qué punto era necesario que el protagonismo descansara en los Viejos aun a costa de minimizar la significación del Nieto, que se niega a aceptar la herencia de sus mayores no porque sea joven, sino porque no es tonto, porque no se deja engañar, porque sabe lo que son y lo que representan, porque, como él afirma, "*conozco la historia*" [p.107].

Es más, la identificación de los Viejos con Franco resulta también muy evidente tras el análisis de la obra. Hemos comprobado la utilización de dos actores para un sólo actante, que a su vez, cuenta con un doble referente: el de la escena y el de la realidad española. Extraña que la Junta censora se fijase con recelo en la cuestión urinaria que señala Miralles [V. *supra* nota nº3,

p. 156] y no reparase en otras referencias más evidentes que no exigían un conocimiento tan exhaustivo de la intimidad del dictador. Su condición militar, sus relaciones de equivalencia, ocultas y vergonzantes, con el fascismo europeo, las referencias a la guerra que ellos reconocen haber comenzado, o detalles que pasan más desapercibidos, como los del mausoleo en que quieren ser venerados y que recuerda al del Valle de los Caídos. En cualquier caso, basta un somero vistazo a los discursos de ambos -especialmente a los de la Vieja- para reconocer de inmediato la vieja retórica franquista. Al final, como López Mozo declara sobre la acumulación de sustantivos en la agonía del Viejo,

mi intención era ofrecer un conciso muestrario del vocabulario fascista. [LÓPEZ MOZO en ISASI, 1974, 336].

El tema planteado es recurrente en muchos de los dramaturgos españoles de los 60 y 70⁴, y aunque no consiguiera llegar a un público mayoritario, sí ponía sobre el escenario la preocupación básica de aquellos que deseaban el fin de la dictadura. El mismo López Mozo volverá sobre esta tema en obras posteriores -*Compostela* y *El caserón*-, dejando traslucir el muy diferente talante con el que encarar el espinoso asunto diez años después.

Moncho y Mimi (1967).

Yorick nº26, 1968.

Estrenada el 13 de octubre de 1967, en el Teatro Casino Prado de Sitges,

⁴ Entre otros, García Pintado (*Gioconda-Cicatriz*), Ruibal (*El hombre y la mosca*), Riaza (*Los buevos de la moscarda*), Romero Esteo (*Pontifical*), etc.

por el Instituto Teatro de Barcelona, bajo la dirección de Francisco José Nieto, que la lleva también a Valladolid. Representada en la temporada 68-69 en Albacete, Elche, Santander y Valencia por La Carátula.

Premio Sitges 67.

De nuevo encontramos el formato de la pieza breve, esta vez con una división en dos actos muy desiguales (el segundo ocupa sólo una página). Se mantiene la unidad de espacio, pero no de tiempo, ya que se supone una elipsis temporal entre el primero y el segundo acto. El espacio, minuciosamente descrito, cuenta con lo que el autor llama "biombo": una pared de reducidas dimensiones suficiente para ocultar en escena al personaje que se sitúa tras ella. La clausura de este extraño lugar es absoluta, no hay puertas ni ventanas, ni se ve el techo.

Moncho, solo en escena, habla con Mimí, oculto tras el biombo, sobre el tiempo: desconocen la hora e insisten en la imposibilidad de averiguarla. Sujetos a un presente siempre igual, conocen un pasado -"antes", "un principio" [p.5]- que no difiere de la situación actual. Lo importante es que "siempre" han estado ahí. Privados de cualquier pasado o presente que no sean antes y ahora, tratan de dilucidar un futuro que responde a idéntica indeterminación y recurrencia, ese "más tarde" no presenta "demasiadas posibilidades de cambio" [p.6]. Sólo el aburrimiento tiene cabida, a pesar de los juegos que improvisan. Y algo fundamental: "carecemos de inquietudes", con lo que "somos felices"[Ibídem].

Establecidas así las constantes de su situación, deciden confirmar si es posible introducir algún cambio que altere su rutina. Sólo se les ocurre probar

si son capaces de estar el uno sin el otro. Como no hay posibilidad de ir a ninguna parte, el juego consiste en que Moncho finge dormir y no responde a la impaciencia de Mimí por restablecer la normalidad. Así que acaba enfadándose y decide irse, cosa que, curiosamente, Moncho se cree, y le hace reaccionar. Ahora le toca a él desesperarse, aunque Mimí está en el único sitio posible: detrás del biombo. El experimento evidencia la necesidad que tienen el uno del otro. Se reponen con el juego del escondite, disparatado en un espacio donde sólo cabe recurrir al biombo. Sienten frío. Y entra en acción el teléfono: segunda ruptura de la monotonía. La conversación desemboca en la posibilidad, y después en la certeza, de que existen otras personas y otro mundo fuera del universo cerrado de los dos personajes. Moncho, nervioso y avergonzado, va tras el biombo. Entretanto, Mimí utiliza la guía e inicia una conversación con una mujer (hasta ahora entidad desconocida) que le habla de amor y de un jardín. La excitación que el descubrimiento causa en Mimí no es compartida por Moncho, cuya reacción está llena de desconfianza y temor. Mimí insta a Moncho a que reconozca sus necesidades afectivas, pero éste es incapaz de llegar más allá de lo puramente fisiológico. En todo momento Mimí trata de compartir su hallazgo con Moncho, quien, finalmente, expresa la urgencia “de algo inconcreto” [p.13], identificado con el amor. El deseo de Mimí de salir de la habitación se resuelve en un estrepitoso fracaso que cierra el telón.

Cuando ingresamos en el segundo acto, Mimí aparece hablando por teléfono con una familiaridad ya habitual. Ahora se muestra como un ser egoísta que se niega a compartir el teléfono con Moncho. La violencia verbal deja paso a la lucha y, finalmente, Moncho, ciego de celos, mata a Mimí.

Podemos centrar el tema de esta pieza en torno al aislamiento de los pro-

tagonistas y la necesidad de romperlo. Su situación va a provocar la lucha por un objeto de deseo (mujer-teléfono), resuelta necesariamente en una destrucción fratricida. Pese a este acercamiento inicial, un tema tan simple adquiere matices muy peculiares que sólo un análisis pormenorizado puede evidenciar.

El conflicto se establece en la relación de los personajes con un medio hostil del que tratan de escapar. Los deseos de salir pasan por un proceso que podríamos llamar de iniciación, en el que se van dando cuenta de la necesidad de contacto con una realidad más trascendente que la que viven. Ahora bien, ese descubrimiento acaba siendo doloroso, primero porque parece abocado al fracaso en un espacio impenetrable; después, porque el teléfono, única vía de contacto con la mujer, se convierte en objeto codiciado por los dos y conduce irremisiblemente al trágico final. Se pueden definir cinco situaciones dramáticas⁵ que demuestran una acumulación de la tensión sin distraer nunca el núcleo central, con lo que ésta se convierte en una pieza estática, formalmente angustiosa, símbolo de las limitaciones de la naturaleza humana que se cuestiona a sí misma. Las distintas situaciones dramáticas van configurando una progresión del conflicto basada en su intensificación obsesiva, sin posibilidad de escape, donde sólo la muerte puede poner un punto final momentáneo a lo que sospechamos que no acaba nunca. De ahí la excepcional coherencia de todos los constituyentes del drama, como vamos a tratar de demostrar.

Los nombres que dan título a esta obra provienen de *La renuncia*:

⁵ Serían las siguientes: Situación I: Aislamiento y soledad en un mundo cerrado donde todo discurre en la monotonía de la inacción y la nada y donde no parece haber ninguna posibilidad de cambio. Situación II: El entretenimiento: reacciones ante la soledad insoportable. Situación III: Búsqueda de salida a través del teléfono. Conversación de Mimí con una mujer que le descubre el sentido del amor. Situación IV: Intensificación del deseo de amor, del que Mimí ha hecho partícipe a Moncho. Intento frustrado de Mimí de salir. Situación V: Celos, violencia, golpes y muerte de Mimí a manos de Moncho.

Moncho y Mimí, dos personajes indeterminados. También su somera descripción inicial es muy similar ("*pueden tener cualquier edad*" [p.3]), pero ahora sí hay distinción genérica: son dos hombres. La primera acotación referida a los personajes sólo insiste en el color del vestuario, blanco para Mimí y negro para Moncho: "*Visten mallas ceñidas al cuerpo. La de Moncho es negra. La de Mimí, blanca. Sin embargo, pueden vestir con pantalón y jersey de cuello alto, respetando los colores indicados para las mallas.*" [Ibídem]. Tal insistencia revela una intencionalidad muy específica apoyada por otros rasgos distintivos. La utilización de los colores neutros armoniza con los tonos grises que dominan el espacio escénico y se corresponden con la monótona existencia de los personajes, pero la antítesis explícita blanco-negro se relaciona también con los roles del final. El proceso de abstracción que domina toda la obra alcanza plenamente a la configuración de estos dos personajes, que casi no lo son, de puro desrealizados. Pese a ello, tal y como ha quedado implícito en la exposición del conflicto, toda la obra gira en torno a ellos y al brusco proceso que sufren. Comparten la mayoría de los rasgos que los identifican, y la escasa importancia de los que los oponen hacen que se muestren como prácticamente intercambiables. Funcionan como cómplices y también como antagonistas. Esa ambigüedad en su definición puede tentarnos a interpretarlos como el desdoblamiento de una conciencia en dos actores, estrategia que ya conocemos en López Mozo. Ahora bien, precisamente la escasa oposición en sus rasgos distintivos no permite establecer con coherencia dos estratos de una personalidad en conflicto: ambos desean lo mismo, son prácticamente idénticos, su antagonismo es meramente anecdótico y responde a otra funcionalidad, como veremos. De hecho, casi se nos antoja difícil establecer rasgos diferenciadores entre ambos que sean realmente reveladores de su virtualidad dramática. Los dos se

encuentran encerrados en un mundo abstracto que es todo cuanto conocen, pero en principio no parece que ese aislamiento sea muy difícil de asumir, e incluso llegan a sentirse afortunados por poder compartirlo. La interdependencia entre ellos queda explicitada desde el principio de la pieza y se acentúa con el experimento de Moncho, que demuestra la incapacidad de ambos para soportar la ausencia -incluso fingida- del otro. Sólo a través del otro se tiene la certeza de existir y sólo se prescinde de él en las inconfesables actividades tras el biombo. El deseo de amor es reconocido por ambos y cobra intensidad al final del primer acto. ¿Qué sucede con los personajes en la elipsis temporal del entreacto? Porque al inicio del segundo acto, el bondadoso Mimí ha dejado paso a un ser furibundo que trata de apartar a Moncho del teléfono y que recurre a la delación para alejarlo de la mujer. Pero otro tanto puede decirse de Moncho, que pese a la violencia creciente de la situación, llega a preguntar:

MONCHO: ¿Por qué, Mimí? Es la primera vez que nos pegamos.

MIMÍ: Ya no somos amigos [p.15].

Esta ruptura entre los personajes se adivinaba al final del acto primero, cuando Mimí intenta escapar. Su salto frustrado es el primer indicio de que su mundo ha sido trastornado y la unión a Moncho ha dejado de ser lo más importante de su existencia. Similar proceso sufre Moncho. El deseo común y la imposibilidad de obtenerlo desencadenan una lucha en la que muere uno de ellos, pero sería muy optimista hablar de un triunfador. De hecho, la reacción de Moncho ante la muerte de Mimí no es abalanzarse sobre el preciado teléfono, sino que queda junto al Mimí yacente y su última frase es: *“¿Por qué no contestas?”* [p.15].

El destino de soledad al que han sido condenados les va destruyendo no

sólo cuando intentan escapar de él, sino en el momento en que empiezan a ser conscientes de su inanidad. El detonante es la aparición de un objeto, en el sentido actancial: el teléfono, referente metonímico de la mujer, que a su vez, simboliza el exterior, el fin del aislamiento y el hallazgo de un mundo amable. El proceso de iniciación a la vida es claro: a medida que descubren necesidades que van más allá de lo fisiológico, en el momento en que son conscientes de sus limitaciones y tratan de vencerlas, todo su mundo anterior, seguro y rutinario, se destruye y los destruye. Es la adquisición de una leve conciencia lo que lleva al aniquilamiento.

La abstracción que opera en la configuración de los personajes encuentra su correlato en todos los componentes del drama. Más que ninguna otra obra, ésta desvela el proceso de despojar la estructura dramática de todo lo que no sea absolutamente imprescindible. Sólo la carga metafórica y simbólica permite superar la desnudez estructural. El espacio, inversamente a su objetivación, adquiere mayor contenido y definición, como podemos comprobar en la precisión con que es descrito al principio de la obra: *"Sala desnuda de todo adorno. Forma rectangular. Las paredes son grises y en los bajos hay manchas de humedad. Carecen de puertas y de ventanas. La luz llega del techo, que no está cubierto. La altura de las paredes es inmensa y no se ve el final."* [p.3]. Se trata de un espacio obsesivo, digno de la peor pesadilla y que trata de acentuar la imposibilidad de salir de él. Es precisamente el intento de huir del espacio físico lo que confiere al conflicto los rasgos de la tragedia ineludible: sólo a través de la muerte se puede escapar de esa tortuosa cárcel, como se empeña en demostrar tanto el texto espectacular como el literario:

(Mimí mira hacia el techo)

MONCHO: ¿Qué haces?

MIMÍ: Miro hacia arriba. *(Pausa)* Podríamos salir de esta habitación por el techo.

MONCHO: ¿Cómo?

MIMÍ: No lo sé.

MONCHO: ¿A dónde iríamos?

MIMÍ: Al otro lado de estas paredes.

MONCHO: Son demasiado altas.

MONCHO: ¡Mimí!

MIMÍ: ¡¡Quiero volar!!

(Mimí se pone en pie. Gira sobre los pies. Cae de rodillas. Lanza un gemido)

MONCHO: ¡¡Mimí!!

(Mimí lanza otro gemido. Cae el telón.) [p.14].

La identificación del espacio hermético con la génesis y la resolución del conflicto obliga a que el diálogo esté continuamente refiriéndose a él y a lo que hay fuera de él, en un juego de oposiciones encabezadas por “el jardín” del que habla la mujer del teléfono. Lo que en un principio era una duda (“¿Sugieres que existe otro lugar? *(Moncho lo acepta con no mucha decisión)* ¿Fuera de estas paredes?” [p.10]), y después un convencimiento (“se me ocurre que al otro lado de las paredes puede haber muchas habitaciones ocupadas por monchos y mimís como nosotros. Y hasta podrían tener teléfonos” [Ibídem]), acaba en el deseo imposible de un paraíso inalcanzable (“¿En un jardín? Y todos los que te amen deberán acudir a tu jardín” [p.11]), cuya mera existencia acabará con la de los protagonistas.

Similares contenidos operan en el tiempo de la historia, convertido aquí en una condena perpetua acorde con el lugar donde viven estos seres privados de pasado y desprovistos de toda posibilidad de futuro. Su funcionalidad en la estructura de la obra sigue las pautas que hemos observado al analizar la del

espacio. También las consideraciones temporales ocupan buena parte de sus diálogos porque ayudan a conformar el mundo de pesadilla en que nos mantenemos. La -en apariencia- inocente cuestión que formula constantemente Moncho (“¿*Qué hora es?*” [p.5]) queda sin contestar con idéntica recurrencia. Son conscientes de que nunca van a poder saberlo aunque “*sigue preocupándose lo de la hora*” [*Ibidem*]. La sensación de intemporalidad no se puede resolver más que en monotonía y repetición. No parece existir un pasado que no sea extensión del presente, lo que viene a asentar su correspondencia con el espacio:

MONCHO: [...] ¿Qué hacíamos antes de ahora?

MIMÍ: ¿Antes? No sé. Creo que nada. Siempre hemos estado aquí.

MONCHO: ¿Siempre?

MIMÍ: Desde un principio.

MONCHO: Debe de ser así. Yo no recuerdo otra cosa [p.5].

Y la angustia, otra vez, viene con ese futuro indeterminado e impreciso que son incapaces de verbalizar, pese a que ocupa gran parte de los diálogos iniciales, y que no anuncia ningún cambio con lo conocido hasta ahora. También desde aquí se está llevando el conflicto hacia una resolución cerrada:

MONCHO: A mí me gusta pensar en el futuro.

MIMÍ: ¿Quieres decir en la hora que es?

MONCHO: No. En el futuro.

MIMÍ: ¿En lo que sucederá más tarde?

MONCHO: Sí. Me gustaría saber cómo seremos dentro de muchas horas.

MIMÍ: De cien, por ejemplo.

MONCHO: O de noventa.

MIMÍ: Claro. Es lo mismo. (*Pausa*) ¿Supones que es interesante?

MONCHO: Al menos obtengo conclusiones.

MIMÍ: Bueno, eso es normal. Te pregunto si las conclusiones son interesantes.

MONCHO: Suelen ser tristes. Pero esperanzadoras.

MIMÍ: Es decir, que no merece la pena pensar en el futuro.

MONCHO: ¡¡Oh, no!! No quiero decir esto.

MIMÍ: ¿Entonces?

MONCHO: Tampoco creo que por pensar mucho, el porvenir vaya a ser más alegre. No hay demasiadas posibilidades de cambio. [p.6].

La reproducción de los diálogos anteriores pretende mostrar no sólo las reflexiones de los personajes sobre su temporalidad agónica, sino que puede servir para introducir otro de los recursos que opera en los procesos de abstracción. La disección de la realidad que se lleva a cabo en escena trata de reducir categorías abstractas (el espacio, el tiempo, el pensamiento, la necesidad, el amor...) a sustancias concretas, lo que consigue evidenciar o la inutilidad del pensamiento o la impropiedad del lenguaje para aprehenderlo. Si se trata del espacio, por ejemplo, pretenden cuantificarlo con "*medidas en el aire, con las manos*" [p.6], o sólo se puede verbalizar en términos de dimensiones con una trascendencia mucho menor de la que posee ("*Supón que crecemos y crecemos hasta ser más grandes que la habitación. No podríamos tumbarnos*" [Ibídem.]). De igual modo, la relatividad de términos con que intentan aprehender las referencias temporales ("*antes*", "*siempre*", "*tarde*", "*temprano*"...) en un universo donde no existe más que la monotonía del siempre, se resuelve en la ingenuidad de concretar las horas que conducen al futuro, tal como sucede en la conversación transcrita anteriormente.

El afán de circunscribir lo inconmensurable a lo sensible, de explotar al máximo la inutilidad de conceptos y palabras, conduce al juego de mostrar la

soledad, uno de los componentes esenciales en el mundo del drama, a fuerza de verbalizarlo (*"a partir de este momento prescindo de ti"* [p.7]), o de representarlo físicamente con la inmovilidad, con el sueño fingido. Tanto el texto espectacular como el literario insisten en uno de los padecimientos físicos más recurrentes: el frío, cuyo signo vuelve a ser la inanidad, el vacío, la muerte, y que sirve para representar *físicamente* la soledad. Incluso la facultad de pensar depende de su imposible materialización, según ellos mismos confiesan (*"Algunas veces lo intento, pero me falta materia."* [p.6]). Un segundo de lucidez, por leve que sea, se materializa, como todo lo abstracto, en una reacción física. A un imperativo fisiológico responde también la existencia del "biombo" que crea un espacio latente⁶ en escena y mantiene una relación metonímica con el uso que suelen darle los personajes (de claras referencias onanistas), metáfora a su vez de las necesidades de amor y compañía. Tal pluralidad de formas de significar contribuyen al carácter denso y desrealizado que domina la obra, empeñada en la concentración de significados en mínimos significantes. Cuando la abstracción ha llegado a un punto culminante, se consigue demostrar la inexistencia de relación lógica entre lo pensado y lo vivido, entre los personajes y su discurso...

Tanto los procedimientos descritos como las posibles interpretaciones de *Moncho y Mimí* consiguen emparentar esta pieza con las de Beckett o Arrabal, como señaló parte de la crítica de entonces [V. SANZ, *Cuadernos para el Diálogo*, noviembre 1967]. Con todo, la valoración de la obra fue muy desigual. Prueba de ello es el comentario que hace Medina a López Mozo, más cercano al reproche marxista que a la valoración crítica:

⁶ V. BOBES NAVES, 1987, 242. También *infra* p. 436, nota nº 3.

En tu obra no hay progresión; su argumento no es lineal. El intento de los dos protagonistas se quiebra trágicamente. Hay una falta de apertura, una cerrazón que recuerda la regresión al punto de partida, el círculo. [MEDINA, 1976, 334].

A continuación, citando a Lukàcs y su *Theorie des Romans*, acusa a la obra de solipsismo por ocuparse de la reflexión metafísica, un narcisismo estéril. Diferimos, lógicamente, de la interpretación que hace Medina de esta curiosa pieza. Sin duda, la desnudez y la abstracción operan sobre todos sus elementos contribuyendo a ese carácter críptico a que alude Ruiz Ramón⁷. La obra no ofrece muchas claves, pero todas ellas responden a los mismos conceptos. El espacio, el tiempo, los personajes, sus códigos y sus significados, insisten en una coherencia que poco tiene que ver con las críticas de Medina. Creemos haber demostrado que la obra posee acción dramática, en el sentido de conflicto con alteraciones, y, en cualquier caso, trata de mostrar una situación cuyo estatismo depende del ritmo lento, apropiado para una visión del mundo en la que la inercia y la repetición configuran el sistema expresivo. A las situaciones de calma le siguen otras de agitación y el final parece predecible al situar un objeto de conflicto entre dos personajes sin posibilidad de huida o abandono. La cerrazón del espacio, como la ausencia del tiempo o los procedimientos de abstracción, son pues, elementos definidores de una formulación dramática que afecta a todos los componentes del drama, que hace del vacío, de la nada, en su sentido más amplio, la forma recurrente.

Tampoco hallamos una estructura circular, como sugiere Medina, ya que el final varía radicalmente respecto a la situación inicial, que nunca podría vol-

⁷ "Confesamos no haber dado con la clave que nos permita descifrar el significado de esta extraña obrita" [RUIZ RAMÓN, 1986, 545]

ver a reproducirse, como sí sucedía, por ejemplo, en *Los novios*. El mundo apacible y monótono de los personajes ha sufrido una auténtica convulsión con el establecimiento de un contacto con el exterior: la voz femenina. A partir de aquí, su mundo se desmorona hasta llegar a la destrucción, no sólo de la víctima, también del verdugo. Esa muerte final es una liberación poco frecuente en obras del teatro del absurdo de tendencia más nihilista, como el Beckett de *Los días felices* o *Acto sin palabras*, que dejan a sus seres enfrentados a una existencia agónica sin fin. No es el caso de *Moncho y Mimí*, que sí muestra otras correspondencias con el teatro del absurdo, especialmente en la visión del mundo que transmite. De alguna manera, si hay otra realidad menos incómoda que la que percibimos, el choque con las propias limitaciones impide el optimismo de la mudanza. Si algo cambia, es para peor. Y, sin embargo, toda la obra nos atarea con la premisa de que es necesario ser consciente de ello, aunque la lucidez genere una situación insoportable. En ningún momento de la obra, ni en el obligado desenlace trágico, se antoja más deseable la situación inicial. El sufrimiento, e incluso el crimen, han conseguido humanizar a esos seres ajenos a toda emoción que no fuera el aburrimiento.

Imposible que en semejante contexto no se trate de formular una lectura de inquietudes metafísicas, enfocadas a cierto trasfondo religioso, tal como acusa Medina en su conversación con López Mozo, apoyándose en que

en el monólogo final Moncho habla de hermosura infinita..., de belleza y perfección sin par al referirse al otro ser cuyo descubrimiento paulatino es el núcleo de la pieza... [MEDINA, 1976, 334].

Sea como fuere, obras como *Moncho y Mimí* escapan al reduccionismo que supondría interpretarlas como fruto de un desasosiego religioso, igual que

sucedería con *Esperando a Godot*. Pero además, en la obra que nos ocupa, ese ser (la mujer) objetiva un deseo latente en los personajes, cuyo mal mayor es el aislamiento y la condena a la soledad. Las referencias sensuales colaboran a interpretar las palabras de Moncho en un sentido más humano que divino, a lo que contribuyen sus diálogos sobre la suavidad de la piel o las secretas necesidades que satisfacen tras el “biombo”. Incluso cuando hablan de la posibilidad de que alguien haya creado ese mundo que habitan, no importa demasiado que se trate de Dios o de un albañil neurótico. En cualquier caso, su mirada está ausente, no existe para los personajes, y estos no le conceden el menor protagonismo.

Lo que sí hay que reconocer es la cita bíblica del prefacio porque puede contribuir a establecer algunas pautas de interpretación:

Y Dios dijo: Hagamos al hombre..., ...Miró Dios, con agrado a Abel.... [p.3]

De ningún modo podían pasarse por alto las referencias, por veladas que sean, al tema cainita en una situación política que todavía sufre las secuelas de una lucha fratricida. Sentidos religiosos aparte, se diría que la cita funciona como aviso de un segundo sentido, apoyado, además, en las connotaciones fratricidas de la lucha final. Con todo, lo que sugiere la cita es la presencia terrible de un Dios que permite que los hechos más atroces sucedan incluso con aquellos a los que “mira con agrado”, lo que invalida del todo su hipotética función en el drama.

Moncho y Mimi es una incursión arriesgada que trata de poner a prueba los límites de ruptura con el teatro convencional hasta llegar a reemplazar y a desnaturalizar sus constituyentes capitales, sobre todo la configuración de los

personajes y el tipo de conflicto planteado. Que la abstracción contribuya a desdibujar los significados netos o que la intensificación estática pueda agotar al espectador no desdice sus méritos:

Aborda uno de los problemas existenciales más angustiosos y turbadores. La comunicación del hombre con el mundo que le rodea, la razón de las pasiones que condicionan su vida, su posición ante la existencia de un ser superior que rige los rumbos de la vida humana [...] clara reminiscencia de *Huis clos* de Sartre [...] plantea un problema profundamente existencial [...] diálogo fluido, fácil, cargado de sugerencias y de intenciones trascendentales. Pero no puede decirse que sea absolutamente divertido [...]. [A. MARTÍNEZ TOMÁS, *La Vanguardia* 15.10.67].

Desde luego que no. En parte, porque con ella consigue llevar al límite las posibilidades expresivas de una estructura escueta y sin concesiones. Quizá sea más fácil juzgar la obra en el contexto de la producción de López Mozo por los años en que crea *Moncho y Mimí*. Hay en ella elementos recurrentes con sus primeras piezas: la monotonía, la inercia, el sueño de una felicidad que no es tal, sino sólo ausencia de pasiones o deseos... Pero hay un elemento nuevo: la naturaleza de este mundo es más aterradora que cualquiera de las que hemos encontrado hasta ahora, de modo que sólo la muerte puede redimir de una existencia que -a diferencia de lo visto en otras piezas de López Mozo- los personajes no han elegido, ni siquiera por estupidez, sino que les ha sido impuesta sin mejora posible. La desaparición del libre albedrío y de la capacidad para cambiar la realidad configuran una visión del mundo propia de una pesadilla sin escapatoria, donde lo peor no es siquiera la violencia final, sino la mera situación de existir donde habita el vacío.

2.5. *Collage Occidental* (1967)⁸.

Colección Teatro Universitario nº7, Madrid 1968.

Estrenada en los Colegios Mayores Guadalupe y Calasancio (Madrid) en 1969 por Teatro Universitario de Madrid, que la lleva también a Ibiza; representada en Valladolid en 1972 por Teloncillo.

Premio Nacional de Teatro para Autores Universitarios 1968.

Censurada en 1969.

Ésta es la obra más extensa del primer grupo, ya que se compone de doce *sketchs* (una presentación y once *collage*), divididos en dos actos desiguales. El título alude tanto a los elementos visuales que acompañan la representación como a su composición fragmentaria. Pese a ello, la unidad ideológica y la coherencia estructural se logran mediante la utilización de un mismo personaje -Hache-, y la articulación de los diferentes momentos escénicos como explicación del suicidio anunciado en la primera intervención. Por tanto, cada una de las piezas funcionan como “una estación del largo vía crucis de Hache [...] por nuestro mundo” [RUIZ RAMÓN, 1986, 547] contempladas desde la perspectiva impuesta en la primera escena (“Diario de un suicida”). A partir de ella, cada collage muestra una serie de imágenes relacionadas con lo que va a ser representado a continuación.

“Diario de un suicida” *abre el Primer Acto. Eme (la Mujer) reprueba el suicidio de Hache y, antes de mostrarnos su diario, presenta al personaje. Para ello recurre primero a una encuesta y después cede la palabra a Hache. Las preocu-*

⁸ Ruiz Ramón sitúa esta obra en 1969, fecha de su estreno, cuando ya se había publicado el año anterior [V. RUIZ RAMÓN, 1986, 547].

paciones registradas en su diario giran en torno al paro, el poder de los bancos, la guerra, la miseria... Al entrar en la catedral, roba una joya de la Virgen y lo encarcelan. Su relación con Eme comienza a deteriorarse. Visita por dos veces el viaducto. Las imágenes del Collage I reproducen "grandes concentraciones humanas" [p.13] sobre las que destaca "la figura de un hombre solitario" [Ibídem]. En la escena que sigue, "El número de circo", los payasos son "personas normales" [p.14] y el público, payasos. Hache es "el tonto" y reflexiona sobre la ausencia de relaciones de amor y amistad. Sin amigos y sin Eme, la soledad es la única realidad que queda a Hache. El Collage II mezcla imágenes de prácticas eróticas, drogas y alcohol, con otras diversiones (fiesta, trajes de noche) o el hastío matrimonial. La escena, titulada "Sex-Party", muestra un matrimonio aburrido que planea un cambio de parejas para huir de la rutina. El Collage III exhibe la sala de un manicomio, fotografías del Marat-Sade de Weiss y "una loca muy bella" [p.21]. En "Juegos en el manicomio" dos locos juegan a odiar a un tercero hasta que lo matan sin motivo. Para el siguiente Collage (el IV) el autor sugiere escenas de películas ("Un hombre y una mujer", "Del rosa al amarillo", "Los paraguas de Cherburgo"), una pareja de universitarios, el acoso a una joven, un soldado destruyendo la estatua de Venus y una pareja separada por las diferencias religiosas. Como es de esperar, al amor -o el desamor- es el eje de la escena ("Los tres novios de Eme"), en la que asistimos a la disolución de las relaciones amorosas que se soñaron eternas. La infidelidad, la distancia o la convención religiosa son las causas de los sucesivos fracasos amorosos de Eme, que, escarmentada, rechaza el amor de Hache. El Collage V lo protagonizan fotografías de Esperando a Godot "en las que sólo aparezcan los personajes Lucky y Pozzo" [p.28]. Da paso a "El pabellón zoológico", una de las escenas más impactantes. Las jaulas encierran hombres, En una de ellas se lee el aviso

“muy peligroso”. Hache huye de Rodrigo, el amo, y es abatido por sus cinco lebreles-hombres. Hache acepta formar parte de la jauría de Rodrigo para no ingresar en una jaula. Animado por el “Hombre muy peligroso”, consigue librarse de la correa y mata a Rodrigo. Ni los Hombres de las jaulas ni los lebreles celebran la inesperada libertad, sino que uno de los Hombres se erige en el nuevo amo. En el Collage VI contemplamos hombres hambrientos, guettos y referencias atómicas. La escena, titulada “La bomba china”, transforma a Hache en Martín, el fresador, empleado eventual de Don Guillermo. La explotación del empresario, la indefensión del obrero, los accidentes laborales, las estrategias empresariales para aumentar beneficios y la complicidad de los poderes gubernamentales, urden la representación de un capitalismo atroz. La amenaza atómica o “el peligro amarillo” [p.42] no preocupan a Hache, que considera la actitud de Don Guillermo suficiente para destruir la cultura y la economía de Occidente. Las imágenes del Collage VII aluden a fábricas, huelguistas, manifestantes y policías. En la escena, titulada “Testigos”, se relata la vida gris y miserable de los trabajadores. Un constructor sin escrúpulos roba los ahorros destinados a “un piso en un barrio satélite de la ciudad” [p.45]. La emigración, el trabajo infantil, la diferencia de clases... Finalmente, la única reacción posible es el enfrentamiento contra el sistema, que acaba en un baño de sangre.

El Segundo Acto, más breve, se inicia con el Collage VIII: una sucesión de mujeres desnudas, imágenes publicitarias y fotografías de actrices con referencias sexuales, se mezclan con la visión de alimentos y banquetes. En “Lucubraciones erótico-gastronómicas”, el sexo y la comida se convierten en actividades compulsivas y enfermizas. El Collage IX exhibe “fotografías de miembros de las familias reales de las cortes europeas” [p.52] y otros elementos vinculados a la monarquía (tronos, banderas, árboles genealógicos, etc.). A

continuación, la escena “Nacimiento y muerte de un rey” muestra el alumbramiento del futuro rey de Europa y la alegría de obispos, marqueses, generales y políticos. Los “honores” que van depositando sobre al cuna acaban por asfixiar al rey. El siguiente Collage (X) se dedica a la Iglesia: imagen de Cristo expulsando a los mercaderes del templo, banquete de Obispo, la Última cena, la comunión, el cardenal, santuarios, vírgenes... La escena lleva el esclarecedor título de “La orden del cura rampante”, y en ella se representa la actuación de un cura en un bautismo, una comunión y una boda. A todos exige el pago por sus servicios sin importarle la precariedad económica de los fieles. Ni el moribundo se libra de la avidez del cura, al que ha de darle lo único que posee: su traje. El último Collage se dedica a la tortura y abre la representación de “El que no dijo sí”. Hache es torturado por tres verdugos que quieren hacerle decir “sí”. Ante su negativa, van amputándole sexo, brazos, piernas y lengua, pero no el cerebro.

La obra es descrita por su autor como

una sucesión de retablos de asuntos diversos que tienen como fondo la crisis actual de Occidente. Política, presión del poder económico, libertad del hombre, erotismo y amor son algunos de los elementos que componen ese fondo [p.5].

El recorrido por las distintas estaciones de este *vía crucis*, como lo denominaba Ruiz Ramón, permite a López Mozo denunciar aspectos de índole social, pero asistidos siempre por la indefensión del hombre ante su propia individualidad. El aislamiento, la soledad y la insolidaridad, dejan paso a una visión desconsolada del ser humano y del mundo que ha construido para sí. El

conflicto reside entonces en la propia naturaleza humana enfrentada a su necesidad de organización social. Lo que genera la tensión es que el sistema occidental desposee al hombre de los únicos resortes que garantizarían su dignidad y su felicidad. No olvidemos que cada *sketch* ilustra el camino que lleva a Hache al suicidio, protagonista de algunas escenas y mero testigo de otras.

La división en dos actos agrupa los collages y sus correspondientes escenas según un criterio que va de lo individual a lo colectivo. Los siete que integran el Primer Acto van profundizando en la soledad y aislamiento del ser humano, primero frente a los otros (amistad, amor, sexo) y luego respecto a sí mismo. Su destino -trabajo, explotación, miseria, falta de libertad- es resultado de la cobardía para cambiar el sistema, pero lo cierto es que los intentos de rebelión acaban también en tragedia (*Collage VII*). El Segundo Acto se dedica a ilustrar situaciones en las que el protagonismo corresponde a las estrategias del sistema para mantenerse (el placer, las instituciones, la coacción, la destrucción del disidente). Los temas que aparecen reflejados en *Collage Occidental* son los que ocupan al dramaturgo en estos primeros años, y la inquietud por los lenguajes y técnicas teatrales va creciendo sin ocultar unas constantes ideológicas que lo enfrentan irremisiblemente a la censura.

Cada escena precisa sus propios personajes, siempre indiferenciados y la mayoría de carácter colectivo. Cuando poseen nombre propio, éste indica un valor estrictamente funcional. Sólo Hache y Eme adquieren cierta entidad como sujeto y ayudante, respectivamente. Lo que vemos nos es transmitido por el diario de un Hache derrotado que ha huido de una realidad insoportable. Ruiz Ramón ve en él una “nueva versión de Max Estrella, el de *Luces de Bohemia*” [RUIZ RAMÓN, 1986, 547], pero Hache no posee la capacidad de conmover que sí tiene la figura de Valle Inclán. Lo que importa de Hache no es sólo su clari-

videncia para interpretar los signos de la alienación y la destrucción, lo más significativo del personaje es la impasibilidad con que parece aceptar el sufrimiento y la muerte, que no es síntoma de un estoicismo sensato, sino de la impotencia del hombre ante su destino. Hache simboliza al hombre contemporáneo abrumado por el peso de unos acontecimientos que se muestran como invariables. Esta visión desolada y trágica lo emparenta con otros personajes del teatro del Absurdo y son visibles las huellas de Beckett y de Adamov, como también las de Ionesco o Kafka⁹. López Mozo permite al personaje la última escapatoria -el suicidio-, pero al sernos referida sólo al principio, pierde su poder liberador durante el resto de la obra. Es Eme la encargada de establecer el alcance del suicidio de Hache. No es la pérdida personal lo que la hiere, sino la destrucción de una conciencia crítica en un mundo deshumanizado. Con estas palabras abre Eme la primera escena:

Hache se suicidó. Ese fue su mayor fracaso, porque con su muerte todo su esfuerzo resultó estéril. Él no hubiera cambiado el mundo, desde luego. Pero no debió renunciar a cambiarlo. Cada hombre como Hache es necesario y no podemos permitirnos el lujo de perderlo. Hache, con su suicidio, destruyó cuanto había hecho, denunció la magnitud de la angustia que nos atormenta, condenó al Occidente que conocía, condenó al resto del mundo... [p.7].

⁹ Wellwarth establece estas relaciones entre el Hache de la última escena (la tortura) y los personajes creados por los autores citados: "Hache es el hombre racional en un mundo irracional, el hombre a quien Ballesteros convierte en héroe. Desea saber quién ha ordenado su tortura, pero los verdugos, simples funcionarios, que no saben nada y nada les importa, no pueden decírselo. Como el K de Kafka, Hache no es acusado de ningún crimen específico. Sólo tiene que decir sí, una respuesta simbólica sin referencia a ninguna cuestión particular, simplemente una afirmación y aceptación de lo que sea y una abdicación de la responsabilidad personal e individual. [...] A un nivel mucho más siniestro, es la sumisión a las convenciones exigida al Jack de Ionesco.[...] Termina de la misma manera que *Le mutilé* de Adamov en *La grande et la petite Manoeuvre* o el torso viviente de Beckett en *The Unnamable*. [WELLWARTH, 1978, 131-132]. Las coincidencias van más allá de una escena puntual o unos personajes determinados porque dependen de una visión del mundo compartida en sus aspectos esenciales.

Al efecto distanciador de esta revelación se une la interpretación más inmediata (que no la única) del *mensaje* que transmite *Collage Occidental*: el individuo está obligado a responder ante la historia con, al menos, el intento de transformar las estructuras sociales vigentes. Que Hache no lo consiga ilustra el proceso por el que un hombre puede llegar a ser abatido por una sociedad implacable. A las mismas reflexiones conducen escenas como la de “Pabellón zoológico”, en la que es el propio individuo quien se somete a la tiranía y la explotación. Tanto en el caso de los Lebreles como en el de los Hombres enjaulados, lo que se representa es la incapacidad para asumir la libertad, una especie de alienación voluntaria a cambio de la estabilidad:

La seguridad de la jaula y del alimento regular que se recibe en ella o la seguridad de arrastrarse con una cuerda alrededor del cuello, asida por una figura que recuerda al Pozzo de *Esperando a Godot* de Beckett, es preferible a la inseguridad y la intranquilidad de la propia responsabilidad. Cuando el personaje semejante a Pozzo es asesinado, se le sustituye inmediatamente. Cuando se abren las jaulas, los hombres se niegan a salir de ellas. [WELLWARTH, 1978, 131].

Lo único que diferencia a Hache del resto de figuras alienadas es su consciencia, su capacidad para analizar la realidad. En “El pabellón zoológico”, como en la escena en que es víctima de la tortura (“El que no dijo sí”), lo que el orden social quiere destruir es la facultad crítica, e incluso la mera posibilidad de pensar:

Confórmate -dice Rodrigo a Hache- con ser uno de mis lebreles. Tiene sus ventajas. No piensan, no sufren, [...]. Los enjaulados piensan mucho menos todavía [...] [p. 32].

Por eso el “Hombre muy peligroso” es definido como

un intelectual y, por intelectual poco productivo; de lengua peligrosa.
[p.33].

En la escena final, las últimas palabras de Hache antes de perder la lengua son:

Extirpad mi cerebro. [p.68].

Cuando los Verdugos se preguntan por su significado, concluyen:

VERDUGO 3: [...] ha intentado hacernos ver que sin sexo, brazos, piernas ni lengua aún puede pensar.

VERDUGO 1: ¿Pensar? ¡Bah!. [*Ibídem*].

El resto de personajes pueden agruparse en paradigmas amplios que responden a las constantes que veremos en piezas del segundo bloque: opresores/oprimidos, explotadores/explotados, poderosos/humillados. Pero a pesar de esa configuración básica, todavía se mantiene un tipo de personaje a que nos tiene acostumbrados López Mozo desde *Los novios*: seres incapaces de darse cuenta siquiera de su situación, o, en el mejor de los casos, negados para plantearse el más mínimo cambio. A tal categoría, heredera del teatro del Absurdo, se le suma aquella que anuncia un teatro abiertamente social y político: empresarios, banqueros, aristócratas, monarcas, ejército y, cómo no, el clero. Los atributos negativos de las clases dominantes no dejan lugar a dudas y no sólo por cómo actúan, especialmente por cómo nos los presenta el autor.

Resulta ejemplar la escena del Collage X, “La orden del cura rampante”, cuya mordacidad ataca las ambiciones de los curas, empeñados en mantener cínicamente un discurso espiritual. Vemos al Cura contando repetidamente las monedas que va acumulando, aunque las palabras con que se dirige a los incautos son de este tenor:

¿Qué valor tiene lo terrenal? Efímero. Dad a la Iglesia cuanto tenéis y la Iglesia os abrirá las puertas del Bien Eterno. Yo soy la Iglesia. [p.59].

La contradicción y la deformación se alían aquí en formalizaciones que recuperaremos en *Espectáculo Andalucía, ¡Es la guerra!* o *La Lozana*.

Y también sigue funcionando la dinámica de la pareja, otra vez con connotaciones negativas, tanto si se utiliza como vía de escape como si se convierte en otro síntoma de aislamiento. La figura femenina adopta diversos formatos que no son enteramente nuevos. El personaje principal de este paradigma es Eme, capaz de desempeñar diversas funciones respecto al conflicto. La usurpación del papel de narradora convierte a Eme en nuestra guía a través de las páginas del diario, pero después ingresa en la representación y pierde su virtualidad reflexiva. Si ella es la que presenta a Hache a través de la encuesta inicial, es Hache quien primero nos la sitúa como su correlato afectivo:

Eme quería tener un hijo de mí. [...]. ¿No es mejor no tener herederos de tan mísera herencia? [p.10].

Desde aquí, asistimos a la disolución paulatina del vínculo amoroso, de modo que, tras la primera visita al viaducto, Hache nos cuenta:

Anoche he ido a casa. He esperado inútilmente a Eme. La portera me ha dicho que suele regresar de madrugada y que, a veces, no viene durante dos o tres días. He vuelto al viaducto. [p.13].

En el *sketch* que sigue al Collage I presenciamos la ruptura: “Hache el tonto” pierde a la chica y “Momó el listo” se la lleva. Aquí, como sucederá en *El retorno*, el rol femenino es casi exclusivamente de índole erótica o afectiva, y la pareja es el espacio de la rutina y la inercia, tal como aparecía en *Los novios* y *La renuncia*. Y al igual que sucedía con los protagonistas de las dos piezas anteriores, los personajes de “Sex-party” se empeñan en decirnos su felicidad mientras nos demuestran su cansancio. En “Los tres novios de Eme”, la protagonista va deshaciendo las ilusiones amorosas hasta que arroja una piedra “contra la bola de cristal del amor, que se rompe en mil pedazos. Hache [que estaba dentro] cae al vacío” [p.28], mientras Eme se entrega a una masa de hombres desnudos. Volvemos a encontrarla en “La bomba china”, donde ejerce sucesivamente de esposa de un obrero fallecido en la fábrica, de secretaria de Don Guillermo, y de Blanca, su amante. El estereotipo ocupa cada una de sus intervenciones, desplazando del todo cualquier pretensión de profundización psicológica, que ni siquiera como Eme posee. Por eso cuesta tanto aceptar la definición que de ella hace Wellwarth como

una Lysístrata moderna, más decidida y trágica¹⁰ [WELLWARTH, 1978, 132].

¹⁰ El crítico afirma también que Eme “ha resuelto renunciar al amor porque cree que no hay que traer niños a un mundo caracterizado por la insinceridad y la guerra.” [*Ibidem.*] Esos pueden ser los motivos de Hache, que además sabe distinguir entre hijos y amor, pero en absoluto coincide con la sucesión de desengaños personales de Eme, auténtica razón de su renuncia.

Al igual que Hache, también Eme se ve desbordada por los acontecimientos, y sus actitudes no son tanto resultado de una voluntad consciente como de una forzosa adaptación al medio social.

La representación debe facilitar el movimiento y el cambio de personajes, de modo que el espacio se construye con la desnudez que hemos comprobado en piezas precedentes. Pero ahora la complejidad del montaje excede la aparente simplicidad. Como dramaturgo atento a las posibilidades de la puesta en escena, López Mozo establece la necesidad de resolver las cuestiones técnicas manteniendo la unidad a pesar del fragmentarismo (“unidad de estilo en consonancia con la ideológica pretendida por el autor” [p.5]), al tiempo que el montaje ha de poseer la agilidad necesaria para que los cambios de escena no provoquen tiempos vacíos. Con tales objetivos parece obvia la elección del collage y la utilización de recursos visuales y acústicos, que adquieren un nuevo protagonismo. El uso de imágenes, que pueden ser proyecciones fotográficas o cinematográficas, no es sólo una resolución técnica para los cambios, también

permite que el espectador pase de un cuadro a otro -de un estilo a otro estilo- sin brusquedad, asimilando el ya presenciado y preparándolo para el que se le va a ofrecer [p.5].

Y, sobre todo, las referencias visuales soportan parte importante del discurso del autor. En *Collage Occidental*, López Mozo está investigando la eficacia de las proyecciones, en una dirección que habrá de llevarnos hasta *Guernica*, escrita un año después, y que resuelve admirablemente la integración de la imagen en el espectáculo.

Configurar un espacio discontinuo y cambiante obliga a destacar las

posibilidades del *espacio lúdico*¹¹, de la iluminación y de los objetos escenográficos. La disposición más frecuente de Hache y Eme es uno a la izquierda y otra a la derecha, marcando la distancia que les separa a pesar de encontrarse frente a la misma realidad. El aislamiento no se mitiga con la abundancia de personajes que pueden llegar a invadir la escena hasta agobiar al personaje (como sucede en “Los tres novios de Eme”) ni con la proximidad física de las escenas de pareja. De modo que los personajes, sobre todo Hache, se enfrentan a un medio poco acogedor, definido por la relación crítica con los otros, y con el que se pretende reproducir la cotidianidad, las estructuras de dominio y la insolidaridad. Hache en el metro, en el banco, en la calle, en la casa vacía, en la catedral, en la cárcel, en el viaducto... No hay espacio de tregua, todo es espacio de conflicto, y lo que vemos, tanto como lo que oímos, revela al hombre abrumado y empujado ante su existencia. Gracias a la proximidad de las localizaciones y a su capacidad simbólica, ese espacio está empeñado en decirnos nuestra realidad, la misma que se mantiene en la pantalla de los collages, telón reflejo del mundo extraescénico.

La preocupación por el componente espectacular de la representación obliga a López Mozo a construir la obra teniendo en cuenta los posibles conflictos técnicos y la integración de códigos no-verbales. Por eso algunas escenas, incluso leídas, dan cuenta del vigor visual con que son creadas. Otras, más cercanas a los recursos épicos, apoyan en la palabra su valor significativo. “Testigos” es el mejor ejemplo de la eficacia ideológica de la narración directa al público apoyada en la proyección de imágenes “reales”. Prescindir de per-

¹¹ Seguimos aquí la terminología empleada por Bobes Naves, que define el “espacio lúdico” como aquél “en inmediata relación con los personajes. Es independiente de los objetos escenográficos reales, ya que puede crearse en un espacio escénico vacío, por medio de la palabra, de los movimientos y de las posiciones y distancias relativas de los personajes” [BOBES NAVES, 1987, 245].

sonajes propiamente dichos, y sustituirlos por *testigos* de la realidad (como el propio autor), nos permite reconocer en las palabras de estos portavoces el discurso expreso del dramaturgo. Y su lenguaje se va endureciendo a medida que se hace más exigente la concreción política y social. La hondura lírica no consigue desplazar la severidad de la denuncia, formulada en términos que nos dicen directamente un conflicto social. La vida miserable del obrero, del emigrante, del niño trabajador, la lucha con la policía, el nacimiento de unos hijos que sufrirán idéntica suerte..., se representan en el texto espectacular con la visión de la vida como una lucha constante: una carrera de velocidad, el trabajo continuo, las sirenas ensordecedoras, las estrechas paredes de la habitación realquilada... Pero son las palabras de los “testigos” las que no cesan de ampliar y universalizar la situación.

TESTIGO 4: En muchos países se utiliza a los niños
como mano de obra económica.

(Los testigos 1, 2 y 3 se vuelven para escuchar).

Los he visto subidos en los andamios,
arrastrar carretillas pesadas,
trabajar en el campo de sol a sol,
limpiar los zapatos de los señores,
aprender a humillarse y a sufrir,
perder cada día algo de su dignidad. [p.47].

Sólo en *Espectáculo Andalucía* y en las arengas de *Anarchía* 36 volveremos a encontrar tan expuesto el talante revolucionario y combativo de su teatro.

Las escenas que siguen a cada collage son variables en cuanto a su solidez dramática. Además de la primera, donde el recurso a la encuesta para pre-

sentar a Hache logra involucrarnos en la estadística¹², es destacable “Juegos en el manicomio”, en la que asistimos a la representación de unos locos jugando a representar, lo que se convierte en una especie de “teatro dentro del teatro”, con la locura como metáfora del mundo. “El pabellón zoológico” pasa por ser la más impactante: los procesos de animalización y la resolución circular consiguen crear un aterrador símbolo de nuestra conformidad y sumisión, ese comportamiento que tanto preocupa a López Mozo. El esperpento de “La orden del cura rampante” introduce una estética nueva que dará sus mejores resultados en las obras de la segunda sección, y que aquí consigue, en unos minutos, ofrecer una visión demoledora del “refugio espiritual”. El humor terrible de esta escena y de la primera nos pone en contacto con la deformación irónica, uno de los procedimientos que mejor maneja el dramaturgo, aunque no siempre recurra a él en sus piezas. La última estación, “El que no dijo sí”¹³ culmina un proceso en el que tan importante como el periplo personal es la fuerza del sistema social para imponerse a todo intento de realización individual. Decir “sí” es aceptar la continuidad de la realidad destructora, por eso no hace falta pregunta alguna a la que contestar: lo que la práctica social exige es la sumisión sin resquicios. Que lo consiga o no, a la vista de la resolución del conflicto, depende de la interpretación que se le dé al suicidio de Hache; lo que es seguro es que las palabras de Eme anunciando la tragedia adquieren otro significado y no resultan ya incuestionables. El final abrupto de la obra deja al espec-

¹² De hecho, la mayoría de las preguntas formuladas y los porcentajes de repuestas proceden, según nota del autor, “de la encuesta realizada por Lidia Falcón y Eliseo Bayo en Barcelona y publicada en los números 214-215 de la revista Índice”. [V. nota 1, p.8].

¹³ El título evoca inevitablemente el de *El que dijo no* (que Brecht había titulado primero *El que dijo sí* [V. DORT, 1975, 130]), la pieza brechtiana que sólo coincide con ésta en un planteamiento de fondo: abolir lo que Brecht denomina “la Gran Costumbre”, denunciada como falaz. La coincidencia es, pues, fruto de la concepción de un teatro comprometido, más que de una influencia directa.

tador la tarea de volver al principio y cerrar la historia de Hache con la certeza de que seguimos en su mismo entorno y de que nada ha cambiado. Otra vez, la terrible permanencia del mundo trasciende lo representado para instalarse en el núcleo de una realidad que le toca vivir al espectador. Desde ahora, el compromiso con la transformación necesaria dirigirá firmemente las piezas venideras, que volverán a colocar al receptor en un lugar privilegiado para construir el significado de cada obra.

Lo que más sorprende de *Collage Occidental* es la capacidad de López Mozo para convertir cada nueva obra en un hallazgo muy diferente de la inmediatamente anterior o de la siguiente. Y hasta puede incluir bajo el mismo título, minipiezas muy distintas en conceptos y técnicas teatrales. Por un lado, en *Collage* reside el intento más serio de hacer un teatro comprometido de todo el primer bloque. Ciertamente que la determinación ideológica no afecta sólo a conflictos de orden social, pero éstos adquieren ya toda la entidad propia de un teatro combativo. Escenas como “Testigos” o “El que no dijo sí” desmienten cualquier formalización abstracta o simbólica para asentar estrategias propias de un teatro social, preocupado por poner la escena en relación con la sala para que su identidad nos indigne. Pero hay también estrategias teatrales adscritas a su primera trilogía y un enriquecimiento depurado de los códigos no verbales: música, sonidos, imágenes visuales, iluminación, objetos, gestualidad... Incluso la cercanía de la parodia y la farsa afectan al tratamiento estético de escenas como “El número de circo”, “Nacimiento y muerte del rey”, o “La orden del cura rampante”. Así que la obra se convierte en un auténtico muestrario de los procedimientos que encontramos más desarrollados en otras piezas, pero que señalan las bases de su sistema dramático. Como asegura Ruiz Ramón,

la obra nos parece un notable experimento teatral, cuyo impacto sobre el público español no dudamos hubiera sido beneficioso para éste. [RUIZ RAMÓN, 1987, 547].

***El retorno* (1968)**

Inédita. Manuscrito mecanografiado en el fondo bibliográfico de la Fundación Juan March.

Estrenada en Ibiza 1969 por el Teatro Universitario de Madrid. Representada en Madrid, Valencia y Sevilla en la temporada 69-70.

Mención honorífica del Premio de Teatro de la Agrupación Artística Aragonesa en 1969.

Con *El retorno*, López Mozo prosigue indagando en la desnudez expresiva que ha caracterizado algunas piezas anteriores (sobre todo *Moncho y Mimi*), pero ahora con una intensificación del vínculo social e histórico, anunciado en *El testamento* y desarrollado en *Collage Occidental*. El resultado es, como veremos, una pieza curiosa y bien estructurada que registra algunas novedades técnicas muy conseguidas. Es una obra de mediana extensión que mantiene unidad de tiempo y espacio, indeterminados, pero con evidentes referencias contextuales. El autor indica en el subtítulo que se trata de una “*Obra en un acto para representar en café-teatro*”, aunque en realidad puede ser representada en cualquier sitio, ya que sus exigencias escénicas son mínimas. El espacio se corresponde con un lugar impreciso, y la funcionalidad es el criterio para seleccionar los elementos escenográficos fundamentales de la obra: “*un objeto (silla, cajón, banco de parque público, etc.) en el que cabe una sola persona; al lado, otro objeto (diván, cajón, banco de parque público, etc.)*”

en el que caben dos personas" [p.3]. Genéricamente los denominamos como sugiere el autor: silla y diván.

Cuando el escenario se ilumina, están ya los personajes frente al público. Pipo, de pie, comienza a repetir su lema: "Yo retorno" [p.3]. Mosca y Bruno, enfrascados en una charla intrascendente, no le hacen mucho caso cuando inquiere sobre los "tópicos" -Hiroshima, Auschwitz, Vietnam, Memphis, el racismo, el hambre, la guerra...-, "los crímenes de la humanidad", que son "los crímenes de todos" [p.6]. Ante la insensibilidad de Mosca y Bruno, se suceden los insultos. El cambio de situación lo provoca Mosca, que establece un juego amoroso con Pipo, convertido en un oficinista ocupado. Bruno, celoso, empieza a fastidiar con la acumulación de los "tópicos". Pipo reacciona y se enfrenta con Bruno, que ahora ejerce de jefe de la oficina. Pipo se disculpa y le habla de Renzo, a quien Bruno ha despedido injustamente provocando su suicidio. Mientras hablan sobre el suicida, Mosca, secretaria de Bruno, también despedida, busca trabajo en el periódico y se decide por uno de "señoritas de alterne". Bruno y Pipo, reconciliados, deciden pasárselo bien y acuden a la sala de fiestas donde Mosca hace "streap-tease". Pero mientras se desnuda, va mencionando los "tópicos" hasta provocar una nueva alteración de Pipo. Bruno, tratando de calmarlo, entabla con él una conversación intrascendente que trata de ocultar el atroz discurso de Mosca sobre los "streap-tease" de Vietnam, Hiroshima, Auschwitz, la India... Por segunda vez, Pipo rompe la situación y le ordena vestirse. Ahora Bruno ejerce de confesor de Pipo, que se acusa de su pasividad ante las atrocidades del mundo, "pecado venial" [p.12], según Bruno. Pipo y Mosca hablan sobre la guerra, él actúa como fabricante de armas y ella como viuda de un aviador. Gracias a la fábrica de Pipo se puso coto al paro, de

modo que todo sigue en la comodidad indulgente del “pecado venial”. Finalmente, Pipo recibe la absolución de Bruno y le pone la misma penitencia de “todos los días”, para los mismos pecados “desde que nací”, “y siempre el mismo arrepentimiento” [p.14]. Pipo inicia otra vez su “yo retorno”, cada vez más obsesionado, ante los nulos intentos de Mosca y Bruno por disuadirlo, se burlan de sus palabras y justifican los comportamientos que identificamos con “la normalidad”. Finalmente, Pipo acaba por reconocer su amistad y participa con ellos en juego confuso de risas y declaraciones hasta que se cubre el rostro con una doble máscara de un solo mango. Mosca y Bruno, enfadados por su actitud, adoptan un comportamiento más serio: “Ya es hora de tomar una decisión sobre nuestro porvenir” [p.17], declara Mosca. Unida a Bruno, establecen las pautas de los estereotipos sociales en los que se han convertido: Mosca es una mujer frívola y Bruno un publicista de éxito. Mientras tanto, Pipo, aparte, prepara su vaso con barbitúricos para suicidarse, pero en el último momento, abandona y vuelve a proclamar su amistad con Mosca y Bruno. Ha salido del manicomio y ha olvidado sus antiguas obsesiones. En medio de globos de colores y risas celebran su felicidad. A pesar del lúcido discurso que recita Pipo sobre “el retorno que nunca se emprende” y “sufrir el dolor de no estar satisfecho” [p.20], Mosca anuncia su próxima boda con Pipo. Subidos los tres en la silla tratan de mantener el equilibrio, pero tras los juegos, Pipo avanza con su “Yo retorno”, que repite una y otra vez sin escuchar el relato de Mosca y Bruno acerca de la caída que los convirtió en mutilados felices. Por primera vez, Pipo trata de convencerlos para que “retornen” con él, pero Bruno y Mosca dejan muy claro que ellos no tienen nada que ver con él o con su enfermedad, y deciden que debe irse. Enfrentado a la imposibilidad de vivir solo, Pipo decide claudicar y su reinsertión lo convierte en un desaprensivo que se beneficia de lo que antes lo

atormentaba. En la escena final, Pipo se autojustifica con los argumentos del hombre consciente pero práctico, mientras Bruno y Mosca, graves y sin contemplaciones, ejercen de acusadores implacables. Después, Pipo, sólo frente al público, se pierde en la penumbra del fondo del escenario.

La obra quiere convertirse en testimonio de las atrocidades del mundo contrastando la impasibilidad autoindulgente con la solidaridad agónica. La crítica, por tanto, se dirige hacia dos objetivos: las peores manifestaciones de la crueldad humana en el mundo contemporáneo y -sobre todo- las actitudes de elusión y autojustificación ante esa realidad. Como ha señalado Ruiz Ramón, se representa el

doble juego de dar testimonio de los horrores de nuestro mundo (campos de concentración, Vietnam, bomba atómica, explotación social, guettos) y de evadirse de ellos en el sexo, en la seguridad, en la superficialidad, en el cinismo. [...] [Como espectadores] nos convertimos en testigos de los varios procedimientos de recuperación del que protesta o da testimonio, así como de los distintos modos de explotación del dolor humano o de la falsificación del testimonio. [RUIZ RAMÓN, 1986, 546].

El conflicto reside, pues, en el deseo frustrado de variar los comportamientos pasivos ante los horrores del mundo. La pieza se inaugura con la voluntad de ese cambio, al que se van oponiendo los otros personajes y el mismo protagonista. Los sucesivos papeles que interpretan van alejando al sujeto de su deseo inicial, hasta que al fin, es convertido a la actitud que antes rechazaba. Nunca se ha hecho tan evidente la disolución del sujeto en relación con la destrucción del objeto de que hablaba Beckett [V. *supra* p. 133].

Entonces son los otros personajes los que ejercen el papel de acusadores. El gesto final de Pipo connota la derrota y la soledad de una postura insolidaria. A pesar de que, como veremos, puede hablarse de una estructura cíclica (aunque invertida) es importante señalar que hay dos momentos dramáticos fundamentales en el desarrollo de la obra: uno es el momento de la confesión, que señala una claudicación sin “retorno”, y otro es la actitud final de Pipo, ya solo en escena. Debido a la complejidad de la pieza, resulta pertinente establecer las distintas situaciones dramáticas y la función de los personajes en cada una de ellas:

-Situación I: Pipo frente a Mosca y Bruno. El discurso de Pipo ante la insensibilidad de los otros dos provoca un enfrentamiento. **Situación II:** Pipo y Mosca frente a Bruno. Mosca, que parece ser la novia de Bruno, seduce a Pipo para que olvide sus obsesiones sobre la injusticia en el mundo. Bruno se pone celoso y comienza a recitar la lista de “tópicos” que antes preocupaban a Pipo. **Situación III:** Pipo y Bruno frente a Mosca. Bruno se convierte en el jefe de Pipo, oficinista, y de Mosca, su secretaria que, al ser despedida, se convierte en la chica que realiza el streap-tease. Ella es la que rompe el estado armónico entre los otros dos con la referencia a los “tópicos”. **Situación IV:** Pipo se confiesa ante Bruno y Mosca. Su autoinculpación es interrumpida momentáneamente por su transformación en fabricante de armas y la de Mosca en viuda de guerra. Obtiene la absolución. **Situación V:** Vuelta a la situación inicial: Pipo frente a Bruno y Mosca. Reinstalación del deseo, y de las actitudes del inicio: burla y juego de Mosca y Bruno, obsesión de Pipo. El único remedio ahora es la claudicación de Pipo en forma de amistad con Mosca y Bruno, pero no resulta. **Situación VI:** Pipo frente a Mosca y Bruno. Mientras Pipo prepara los instrumentos de su suicidio, Bruno y Mosca trazan su futuro: él un publicista de

éxito y ella una mujer frívola y egoísta. **Situación VII:** Nueva reinserción de Pipo en el círculo de la amistad con Mosca y Bruno. Su rendición es cada vez más definitiva y va a casarse con Mosca. Finalmente, Pipo, tras un breve lapsus de duda, asume su necesidad de los otros y encuentra un empleo. **Situación VIII:** Pipo frente a Mosca y Bruno. Ahora es un ser sin escrúpulos que se beneficia de las atrocidades que antes censuraba, mientras Mosca y Bruno lo juzgan duramente. Derrota final de Pipo en la soledad y la oscuridad.

Dos aspectos fundamentales a destacar en esa consecución de situaciones: las alternancia de las relaciones de complicidad o antagonismo, y la diversidad de papeles que ejerce el mismo personaje, cambiando incluso el rol actancial. Estos dos procedimientos confieren a la obra su peculiaridad más atrayente. El triángulo formado por los personajes admite diversos agrupamientos. Destaca la oposición dominante entre Pipo, por un lado, y Mosca y Bruno, por otro, que se repite en las situaciones inicial, final y centrales (I, III, IV, V, VI, VIII). El resto se reparte entre las tres combinaciones posibles. Lo que el personaje representa y su discurso varían de una situación a otra, de modo que sólo las estrategias de un análisis actancial pueden ofrecer datos para establecer las características de las relaciones mantenidas entre ellos. Porque aunque los personajes vayan mudando sus papeles en escena, lo que permanece es la función -repetida o invertida- de cada uno respecto al otro, fiel a unos rasgos definidos, especialmente en las que afectan a los dos actantes fundamentales de la obra, el sujeto y el oponente. Pipo comienza convirtiéndose en sujeto de una enunciación ("Yo retorno") que no es una verbalización de la acción sino un deseo. Ese *retorno* a una actitud responsable y comprometida se frustra ante estructuras sociales que impiden cualquier comportamiento disidente. Pero, al mismo tiempo, es el propio personaje el más riguroso de sus oponen-

tes. Su cobardía o su impotencia resultan, finalmente, vencedoras sobre sus buenos propósitos. Como hemos observado anteriormente, la tendencia a dividir a los tres personajes en dos grupos desiguales incide notablemente en la posición de Pipo frente a los otros dos. Es el personaje más diferenciado y el que casi monopoliza las relaciones de oposición. Frente a Bruno, Pipo adopta siempre papeles de sumisión: es el oficinista y el que va a confesarse. Con Mosca, la estrategia del erotismo y de la afectividad lo aleja de sus intenciones. Tras la primera reinserción de Pipo, declaran que van a casarse. Las sucesivas renunciadas al deseo de retornar se escudan en los comportamientos de los otros dos: primero Mosca seduce, apoyada por Bruno, a Pipo para *distraerlo* de su objetivo. Después Bruno lo paraliza desde su superioridad jerárquica y su persuasión. Sin embargo, este recorrido desde el sujeto al objeto, alterado por la actuación de los oponentes, es capaz de invertir completamente sus sentido, de tal forma que uno de esos mismos antagonistas puede ejercer de detonante de una nueva crisis. Primero Bruno interrumpe la intimidad de Pipo y Mosca; después es Mosca, durante su “streap-tease”, quien actúa como revulsivo de la pasividad.

Pipo se configura primero como un ser aparte de los otros, por su situación en el escenario y por el diferente tipo de lenguaje que emplea. Su llamada de atención inicial no va dirigida sólo hacia Bruno y Mosca, y comporta todos los rasgos de sinceridad pertinentes: la vehemencia, la insistencia, la indignación... Ha asumido como propios los males del mundo y se siente corresponsable de ellos. Lo que se pone en tela de juicio no es tanto la posibilidad de hallar una solución a los problemas citados como la actitud ante ellos, por eso Pipo se convierte en portavoz de la humanidad responsable. Sin embargo, se distancia absolutamente de cualquier rasgo heroico por su carácter pusi-

lánime e incapaz de pasar a la acción. Sus intentos por desmarcarse de los otros se convierten en una *enfermedad* de la que finalmente es curado. La perdición de Pipo se concreta en el juego erótico con Mosca, en su obediencia a la superioridad de Bruno, y en la declarada necesidad de su amistad. Las fuerzas opuestas que se alternan en el personaje conducen a una posible huida definitiva, que, pese a todo, le es vetada: el suicidio. Es el propio Pipo el que rechaza el brebaje que se ha preparado. Tras lo que se adivina una estancia en el manicomio, el personaje ha perdido toda convicción y puede reincorporarse a su convivencia con los otros. El precio, con todo, se muestra excesivo. las palabras con que describe el personaje su saludable existencia parecen más propias de un delirante obseso que de un hombre consciente y preocupado:

(Como recitando una letanía) Durmiendo. Duermo mucho. No leo nada. Pienso poco. Me río de todo. Lloro solo. Trago la comida sin masticar. Estoy embrutecido. Pero os tengo a mi lado. [p.19].

Los cambios que sufre el personaje en sus actitudes y en sus papeles confirman una conducta poco estable y lo convierten en un ser carente de indicios psicológicos profundos. Por eso recurre a la máscara de dos caras, símbolo de la doblez moral que se critica. Porque cuando Pipo acepta las reglas del juego de lo convencional y de lo intrascendente -las únicas capaces de garantizarle su ingreso en el circuito social- y se convierte en fabricante de armas o en organizador de excursiones, a su condición deshumanizada se añade un rasgo que no puede pasar desapercibido: es consciente de las atrocidades de las que se beneficia, y hasta se permite alguna consideración humanitaria o solidaria. Pero de las palabras misericordiosas se pasa sin transición a una autojustificación que quiere ser lógica y razonable cuando es solamente atroz. El

discurso del personaje reconoce la crueldad y el sufrimiento del mundo, pero adopta la estructura del sermón benevolente y compasivo que no renuncia a argumentos prácticos de índole económica. Si Pipo se enriquece a costa de la desgracia, es porque no puede evitarla y porque es lícito sacar provecho de ella. El doble juego autoindulgente y deformante se presenta primero en la escena donde Pipo es fabricante de armas, actividad que inmediatamente es considerada paliativa del paro y digna de encomio. Pero aquí todavía eran las palabras de Bruno las que resolvían el conflicto de culpabilidad. En la escena en que Pipo se convierte en el organizador de excursiones a los guettos, a los conflictos atómicos o al safari para “la caza del negro” [p.23], siguiendo la intensificación de situaciones básicas repetidas, es él mismo quien defiende su comportamiento y permanece ajeno a las furiosas críticas de Bruno y Mosca, que han invertido también sus papeles.

Hasta ese momento final, Bruno y Mosca son más constantes en el desempeño de su función actancial (oponentes al deseo de Pipo), que permanece invariable durante la mayor parte de la obra. La disposición de las relaciones que dominan cada situación nos los muestran con funciones prácticamente idénticas: insultan a Pipo cuando éste pretende perturbarlos con su cargo de conciencia y ejercen papeles que ejemplifican las actitudes que Pipo critica. Ambos se caracterizan por su egoísmo y su cinismo, no exento de cierta autocomplacencia. El juego en pareja se quiebra cuando la estructura de la obra exige variar o intensificar algún elemento. Mosca, como figura femenina, se ve reducida generalmente a papeles de seducción erótica tanto con Pipo como con Bruno, excepto cuando actúa como la secretaria despedida por Bruno o representa a la mujer frívola y egoísta. Sólo en una ocasión está ella en solitario enfrentada a las actitudes de los dos personajes masculinos: en la

escena del “streap-tease”. La dureza de sus palabras mientras se desnuda contradicen y esferpentizan el acto erótico hasta convertirlo en una furiosa acusación contra la complacencia del escape sexual:

Todo está al servicio del gran streap-tease del mundo. Y vosotros, mientras tanto, contempláis cómo me desnudo y os recreáis en la redondez de mis pechos [p.11].

El componente erótico -el más significativo del personaje- siempre se presenta como símbolo de evasión y de distracción, carente de cualquier connotación positiva. Los personajes, desde su desapasionamiento, utilizan el sexo como mera válvula de escape frente a la incomodidad de la conciencia. La anunciada boda con Pipo y el matrimonio representado con Bruno adolecen de la misma frialdad convencional que el resto de las actitudes de Mosca. El vínculo de pareja aparece como prolongación natural del juego erótico y se cumple cuando el personaje, Pipo, parece haber alcanzado su mayor nivel de sometimiento, antes del último intento, tan débil, de recuperar el terreno perdido. No importa que la relación matrimonial se represente de forma grotesca, lo que interesa es el momento en que se introduce y su funcionalidad en el proceso sufrido por el personaje. La estructura de pareja sigue vigente y empieza a resultarnos excesivamente familiar. Lo que se adivinaba en los planteamientos formulados en *Los novios* o en *La renuncia*, incluso en *El testamento*, sobre las relaciones de pareja, toma ahora color definido. El amor, identificado sólo como sexo o como juego erótico, constituye uno de los factores más claros de la alienación.

El personaje de Bruno se construye de forma similar al de Mosca. Establecida su función de oponente, no importa que su actitud hacia Pipo varíe

desde los insultos iniciales hasta la complicidad masculina, pasando por el paternalismo del jefe o del confesor. Todos esos comportamientos conducen a un mismo objetivo: impedir que la conciencia de Pipo interfiera en la actitud autoindulgente e insolidaria de Bruno. Y el éxito de sus estrategias es proporcional al fracaso de los intentos de Pipo. Dos rasgos básicos lo significan en la estructura de la obra: su superioridad jerárquica (su autoridad, su determinación) y su falta de escrúpulos. Veámoslos en algunos ejemplos. El primer devaneo de Mosca y Pipo se realiza por sugerencia del propio Bruno y Pipo le pide permiso, ante lo que “hace un gesto de indiferencia” [p.6]. De todas formas, Mosca se halla también bajo su autoridad, bien como novia, esposa o secretaria. Como jefe de la oficina donde trabajan Mosca -a la que despide- y Pipo -al que controla- puede actuar impunemente sobre el destino de los personajes. Estafador y corrupto, sus intervenciones llevan siempre la marca del manipulador: despide a Renzo provocándolo para que lo insulte y pierda su indemnización, y a Mosca porque ha leído en voz alta el suicidio de Renzo; compra el silencio de Mosca cuando ésta realiza su “streap-tease” de conciencia; aplaude los *pecados* que le confiesa Pipo y después trata de disuadirlo de su actitud anticonformista mostrándole las ventajas de la vida anodina. El suicidio de Renzo no impide a Bruno desvirtuar la realidad hasta contradecir la experiencia:

PIPO: Pero ¿por qué ha muerto?.

BRUNO: Insuficiencia cardíaca.

PIPO: Se habla de un suicidio.

BRUNO: Es una de las diversas formas que adopta la insuficiencia cardíaca. Cualquier médico dirá lo mismo. [p.9]

Hacia el final de la pieza, todos los rasgos se alteran con un proceso de inversión. Ahora, cuando Pipo encarna el papel de ambicioso dispuesto a todo para sacar provecho de cualquier situación, Bruno y Mosca permanecen en la penumbra con sus voces acusadoras: el papel que le hubiera correspondido al antiguo Pipo. De modo que la función actancial respecto al sujeto no varía, sólo se invierte. Las consecuencias de esta utilización del concepto de personaje se manifiestan en diferentes niveles de la estructura. En primer lugar, obliga a organizar la obra dramática prescindiendo de uno de sus más sólidos elementos: la inmutabilidad del personaje, la coherencia de su discurso y una forma de actuar que tenga visos de verosimilitud, que contribuya al *efecto de realidad*. Si en obras anteriores se había vaciado al personaje de su nombre, de rasgos que lo humanizaran, de su definición, en *El retorno*, López Mozo ha ido más allá, despojando a los personajes de los esquemas de relación habituales y de sus líneas de identificación. No se trata sólo de investigar posibilidades dramáticas, sino de comprobar su efectividad para incorporar teatral, y no discursivamente, el sustrato ideológico. Y lo consigue por diferentes vías.

Nos encontramos con personajes que no se conocen a sí mismos, que descubren su ser al actuar, y al cambiar su actuación varían su ser, lo que obliga al receptor a seguir una línea de conducta que puede desvanecerse en cualquier momento. No son en absoluto entidades seguras y estables, sino un continuo cambio que se detiene en algún momento para fijar una imagen de comportamiento rápidamente identificable y que, entonces, es sustituida por otra. Más que en ninguna otra obra, encontramos en *El retorno* una poderosa negación del personaje capaz, consciente de la realidad que le rodea y dispuesto a cambiarla. Estos seres indiferenciados hasta el límite de poder sustituirse unos a otros, que necesitan integrarse en un conjunto social por mediocre, cruel o

miserable que sea, sólo pueden personificar las actitudes habituales de una sociedad conformista y consentidora que se niega a hacerse cargo de su responsabilidad histórica. La variación de papeles puede llevar o no aparejada un cambio de discurso. Da igual que Bruno sea un jefe de oficina o un agente de publicidad: su significado es básicamente el mismo. Pero que el mismo personaje que ha tratado de transmitir la necesidad de una actitud activa y solidaria, trate después de convencernos de la bonanza o la lógica del sistema, no deja de poseer una fuerte capacidad de impacto. El oxímoron, la confluencia en el mismo personaje de categorías contradictorias -individuo/sociedad, y sobre todo acción/pasividad, y culpa/autoindulgencia-, constituye una figura fundamentalmente dialógica, como corresponde a la intencionalidad crítica sobre unos comportamientos censurables, pero socialmente admitidos. Esa efectividad va dirigida a mostrarnos cómo las argucias argumentativas que indultan los comportamientos pasivos pueden conducirnos a actitudes como las de Pipo. Y para que la conversión de Pipo no rompa el dialogismo, esta técnica de alternancia permite que las voces de Bruno y Mosca, desde la penumbra, sigan estableciendo la realidad “auténtica”, como si nunca pudiera ser escondida del todo, como si una conciencia imperecedera tuviera acceso siempre a la valoración de nuestros actos.

Por otra parte, las transformaciones que se producen en los personajes no proceden de una evolución individual, ni de un proceso interior, por eso pueden cambiar con absoluta impunidad de papel y hasta de rol actancial. Entonces lo que motiva las alteraciones proviene de una situación social sobre la que el personaje apenas puede influir, ya que su voluntad no sirve para nada. La fuerza de un sistema social que impide toda disidencia queda establecida por los desfallecimientos de Pipo y por su total transformación, de modo que

se privilegian las fuerzas sociales en detrimento de la voluntad personal. Wellwarth insiste en la efectividad de esta técnica, utilizada por otros dramaturgos comprometidos (Augusto Boal), que

intenta demostrar, mediante la rotación de actores en sus respectivos papeles, que los agentes humanos de las acciones carecen de importancia por sí mismos, y que son las fuerzas sociales las que producen los hechos históricos. [...] La actitud individual es determinada por fuerzas exteriores. [WELLWARTH, 1978, 129].

El protagonismo que adquieren estas fuerzas sociales sólo puede verse contrarrestado por una actitud colectiva y quizás un comportamiento exclusivamente individual no es válido para iniciar “el retorno”. Los intentos de Pipo fracasan porque no están apoyados por los otros. En uno de sus últimos momentos de euforia, Pipo, que estaba mirando al público,

se vuelve hacia Mosca y Bruno feliz [...]: Estamos juntos los tres. Ya sé que gracias a vosotros, puedo retornar. Un paso. Otro paso. Y llegaremos al otro camino. Al que ansiamos. [p.21].

La actividad impetuosa de Pipo y el aislamiento desde el que trata de iniciar “el retorno”, representada en el código kinésico y proxémico, acaba siendo tan estéril como la del indiferente o el desaprensivo. Pero, en cualquier caso, el silencio o el colaboracionismo no tienen cabida en una conciencia crítica. Las voces desde la oscuridad no consiguen cambiar el discurso que ha adoptado Pipo, pero son la única respuesta posible. La protesta, aun frustrada, debe dejar constancia de una disensión con lo establecido.

El texto espectacular ofrece muchas de las claves para la interpretación

del sentido. Los personajes determinan su influencia en el conflicto a través de la importancia concedida a los códigos kinésico, proxémico y lumínico, que revelan el interés por los recursos de visualización. Un esquema de los movimientos y la situación de los personajes en escena, permite la identificación de las relaciones básicas que se establecen entre ellos, coordinando ese espacio escenográfico con el *espacio lúdico*. Cada vez que Pipo se desvincula de los otros dos, aparece solo, y, en los momentos de mayor vehemencia, subido sobre la “silla”, dominando el resto de la escena. La oposición sentado/de pie, o alto/bajo funcionan siempre como signos de dominio y determinación frente a la claudicación y la inseguridad.

Sin embargo, lo más novedoso de la utilización de los códigos no verbales es que dejan entrever el deseo de romper la cuarta pared e irrumpir en el espacio del espectador. Lo que aún no se ha llegado a verbalizar se insinúa muy directamente en dos movimientos de Pipo. La primera acotación que sitúa la escena y los personajes termina con esta indicación: “*Pipo, de pie, mira al espectador*” [p.3]. Y a él parece dirigir el interrogatorio que finaliza con una imprecación a los que no le escuchan, que pueden no ser sólo Bruno y Mosca. Su silencio lo dirige entonces “*de pie en la silla, (...) a una multitud inexistente*” [p.5], igual que Bruno, después, “*habla a un auditorio imaginario, imitando a los charlatanes de feria*” [p.18]. De modo que no se trata de monólogos, sino que se presupone un receptor que sólo podemos identificar con el público. Además, no es casual que estos discursos hagan referencia a comportamientos sociales reconocibles y cotidianos, capaces de retratar a su destinatario último: el espectador. La escena final es la más representativa de este propósito: cuando ya todo ha concluido, cuando Pipo ha expuesto los argumentos que lo señalan como un hombre práctico dentro de la *normalidad* que

antes denunciaba, su actitud deja de ser autosuficiente y, acosado aún por las palabras de Mosca,

Pipo tiende las manos hacia la sala. Pausa larga. Deja caer los brazos a lo largo de los costados. Inclina la cabeza hacia delante y se coloca de espaldas. Camina hacia el fondo. Se detiene en la penumbra. El foco que antes lo iluminaba queda encendido durante algunos instantes. Se hace la luz en la sala. [p.24].

Esas manos hacia la sala están significando una prolongación de la escena en el espacio del espectador. No importa que queramos ver en ello una petición de ayuda o un ofrecimiento a asumir el conflicto representado, en cualquier caso, el gesto explicita una vinculación con el receptor, a quien se urge a asumir una respuesta crítica. La misma estrategia afecta a las indicaciones lumínicas. El signo visible de conclusión de una obra suele indicarse con el oscuro que se hace en escena cuando finaliza. López Mozo rechaza el desenlace definitivo manteniendo un foco hasta que la sala se ilumina: con ello deja abierta la salida que une el escenario (ese foco solitario) con el público, que recoge la luz antes de que desaparezca del todo en escena.

La inserción de los espacios de la cotidianidad (el Retiro, la Casa de Campo) en el espacio escénico -que no es ni cerrado ni abierto, pero sin conexión, ni física ni aparente, con el exterior- es también punto de referencia para la necesaria relación entre lo que sucede a un lado y a otro de la cuarta pared subvertida. Y esas referencias adquieren también significación simbólica. Si el hecho de retornar incluye en sus rasgos semánticos la categoría espacial, ésta se mantiene en relaciones de oposición entre el espacio de lo conocido -la pasividad autojustificada- y el de lo innominado -la acción-. Cuando Mosca pre-

gunta a Pipo a dónde quiere retornar, la única respuesta es “A otro camino” [p.3], primero, y “Al otro camino” [*Ibídem.*], después. De esta manera se produce una identificación inmediata entre una doble posibilidad: este camino que se reconoce como cotidiano, y el otro, la única alternativa a una realidad atroz. Más adelante, el diálogo vuelve a la misma disyuntiva:

BRUNO: Es más sencillo seguir el camino de la oficina que ese que tú buscas.

MOSCA: En el de la oficina hay metro, autobuses, tranvías y taxis.

BRUNO: Los días festivos puedes ir al cine, al Retiro o al fútbol.
[p.22]

La presencia de lo cotidiano, con sus atributos de alienación y de comodidad, pero con la fuerza de lo concreto, entra en relación con las abundantes y reiteradas menciones de otros espacios igualmente identificables. La voluntad de acercamiento entre esos espacios es evidente si contamos con que la primera oposición abstracto-representado/concreto-conocido, incluye en el segundo elemento tanto los espacios que forman parte del mundo del espectador (la oficina, la Casa de Campo, el cine, el Retiro, etc.) como los lejanos lugares que representan metonímicamente los crímenes de la humanidad (Vietnam, Auschwitz, Memphis, los guettos, la India, etc.). Pero es claro que la relación debe ir más allá de los rasgos que comparten y es al espectador a quien corresponde establecerla. Tan próximo (o tan lejano) como la Casa de Campo, está Vietnam, así lo sugiere el diálogo en la primera situación dramática. Y sentir esa cercanía es el primer requisito para involucrarse.

Lo que hemos denominado “tópicos”, repetidos en boca de los tres personajes, tienen su referente en el mundo *real*, fuera de la sala, con nombres y

fechas determinados, aunque los procedimientos utilizados por el dramaturgo sigan jugando con la abstracción (sobre todo espacio-temporal) del referente escénico. Este proceder permite que la obra no se convierta en una mera denuncia de “los crímenes de la humanidad”, porque es fácil reconocer el horror de Auschwitz o de Hiroshima sin que ello exija un esfuerzo de cambio. Lo que pretende López Mozo es denunciar las actitudes que, impunemente, y hasta con la conciencia tranquila, adoptamos frente a los hechos: especialmente la de aquellos que reconocen lo que pasa, que incluso lo condenan, pero que permanecen cómodamente instalados en su mundo cotidiano. Es importante este matiz porque el tipo de público -real o hipotético- que tiene acceso a las piezas del autor, no necesita que le cuenten las cosas horribles que suceden en el mundo, pero quizás sí precisa la exigencia de una actitud menos contemplativa. El Pipó del final no es un desaprensivo porque ignore o defienda las atrocidades del mundo, sino porque justifica su inercia frente a ellas. El discurso lógico de Pipó muestra la facilidad con que uno mismo puede zafarse de su responsabilidad con el mundo e incluso puede manipular toda situación para utilizarla en el propio provecho:

Naturalmente, soy contrario a la discriminación racial. Naturalmente, el negro es un ser humano. Naturalmente es digno del mayor respeto. Pero ¿puedo, yo solo, cambiar la mentalidad de las gentes? Si la caza del negro existe y es un hecho consumado, mi postura es corriente. Gano algún dinero por guiar los safaris y, al mismo tiempo, salvo muchas vidas evitando que mis clientes alcancen la presa. [p.23].

Se entiende también que el autor utilice los “tópicos” -hechos históricos consumados- y no se refiera en ningún caso a la situación española, presente

o pasada. La obra pasa censura, con lo que hemos de dar por bien empleada la omisión, y la generalización de las actitudes criticadas a lo largo de la obra consiguen la inserción de lo general o universal en lo concreto cotidiano para vincular lo que pasa en escena, no ya con un referente histórico reconocible, sino con la existencia cotidiana del público que contempla la obra. A través del trasplante que sitúa la respuesta necesaria en el entorno del espectador, la llamada a un receptor concreto para no caer en el silencio y el conformismo es resuelta sin necesidad de provocar un enfrentamiento con la censura, pero sin olvidar a quién se está dirigiendo.

En resumen, *El retorno*, última pieza de la primera sección, actúa como síntesis de elementos que han funcionado en piezas anteriores: la abstracción unida a las referencias concretas, el funcionamiento de la pareja, las prácticas sociales y discursivas como metonimia de la sociedad de su momento, el escamoteo de la acción y del argumento, la destrucción del concepto de personaje, los abismos entre discurso y acción, el simbolismo de todos los códigos escénicos... Pero sobre todo, prepara el terreno para lo que vamos a encontrar después: el acercamiento al receptor y el avance hacia actitudes creativas cada vez más preocupadas por un compromiso ético con su contexto histórico. Por eso no es de extrañar que Wellwarth, al referirse a esta obra, se extienda en consideraciones sobre lo erróneo de una participación forzada del público (aquí, que no se produce de forma directa, pero que subyace en todo el texto dramático) y aclare una visión del mundo que se empieza a definirse sin reservas tras esta pieza:

El retorno es esencialmente ingenua -la obra de un joven- y finaliza con la afirmación de que el conformismo en presencia de la injusticia es un pecado y solamente la protesta, aunque frustrada, es

moralmente válida. Esta es la típica actitud de un hombre moral en un país oprimido, a quien le resulta difícil aceptar la desilusión de que los países que admira por su libertad, son básicamente tan inmorales e insensibles como el suyo propio. La obra es una increíble protesta de un joven autor contra lo que está descubriendo como verdad. [WELLWARTH, 1978, 130].

En realidad, si echamos un vistazo a su producción anterior, esa desilusión está ya ahí, deudora de la naturaleza humana y de las relaciones que establece con la sociedad, alimentando una visión del mundo que pronto se abrirá por completo a la reflexión histórica, social y política.

CAPÍTULO TERCERO

OBRA DRAMÁTICA: LOS HAPPENINGS

Ejercicios de aproximación al receptor

3.1. Negro en quince tiempos (1967).

Primer Acto nº 106. Madrid 1969, pp.14-17.

Representada en Cuenca y Valladolid en 1970 por el Teatro de Cámara.

Primer Accésit al Premio "La Boite" de 1968.

Con esta pieza inauguramos el bloque de los cuatro happenings, en sentido estricto, que firma López Mozo, puesto que ya hemos advertido que muchos de los elementos definidores de esta forma teatral serán incorporados en obras posteriores.

Se trata de una pieza breve fuertemente estructurada en la que el texto dialogado ocupa un lugar mínimo frente a otros códigos teatrales. Podríamos definir este happening como una propuesta de improvisación sobre imágenes sugeridas por el autor, inspiradas muchas veces en el cómic. Según el propio López Mozo:

Es un guión en el que se insinúan unas situaciones que deben dar pie a sus intérpretes para crear su propio espectáculo. Tienen, pues, plena libertad para desarrollar cada situación, alejarse y retor-

nar a ella, orientar su actuación en el sentido que el comportamiento del espectador aconseje... Siempre, por supuesto, teniendo presente la intención del guión y basando su trabajo en él. Al hablar de intención no me refiero a la que le da su autor, sino a la que le suponen los intérpretes, pues hasta para esto gozan de total libertad. Lo que he querido decir es que una vez aceptada una 'interpretación' del texto debe mantenerse el espectáculo en su línea. [LÓPEZ MOZO, 1969: "El Happening Negro en quince tiempos", 15].

La declaración incide en la importancia del texto espectacular, así como en su carácter abierto e inconcluso. Es imprescindible una representación que complete el proceso iniciado por el dramaturgo con lo que él mismo considera una propuesta abierta.

Como indica el título, la obra aparece compartimentada en quince tiempos de duración similar. Existe una relación de continuidad entre ellos, aunque es del todo imposible establecer la diégesis o el conflicto. Sí contamos con pausas que orientan el desarrollo de una propuesta fácilmente identificable. Esas líneas maestras son las que vamos a tratar de establecer, contando con que es imprescindible aquí aunar los procedimientos con los efectos conseguidos.

En la escena sólo aparece una cortina negra en el centro, la misma que cierra la pieza, de modo que los Tiempos Uno y Quince ofrecen el idéntico escenario. En el Tiempo Dos van entrando los Hombres vestidos de negro y metódicamente, cumplen igual tarea: cerrar paraguas, abrir cortina, sentarse, abrir paraguas. Detrás de cada cortina que descorren hay siempre otra cortina negra. Tras la última, aparece el grupo de Alumnas, todas vestidas de negro y con un cubo de basura cada una. Ante el hallazgo, los hombres confirman que han fracasado en su búsqueda. En el Tiempo Tres las alumnas se incorporan al patio

de butacas. Empiezan a descender del techo diversos objetos negros. López Mozo advierte que “el número de objetos varía en función de las dimensiones del escenario” [p.16]. En cualquier caso, sí es imprescindible el ataúd, del que ya en el Tiempo Cinco, sale “el Coleccionista de objetos negros”, personaje que parece ser a quien andan buscando. Su presencia hace que los cuatro Hombres con paraguas se levanten ordenadamente. El Coleccionista se coloca detrás de las cortinas y corre la primera de ellas. Durante el Tiempo Seis, cada uno de los Hombres descorre una cortinas, siempre para descubrir el vacío, lo que suscita la risa de los otros. Vuelven a sentarse y, finalmente, tras la última cortina, aparece un Cura con sotana negra. Repiten el mismo diálogo del Tiempo Dos sobre la búsqueda frustrada. En el Tiempo Siete, el Cura corta las cuerdas que descendieron el ataúd y los Hombres comienzan a vaciar en él los cubos de basura que habían dejado en escena las Alumnas. Como hay más cubos que hombres, se juegan a los chinos, sin hablar, el vertido de los dos últimos cubos, que corresponde a los que han perdido. La entrada de la Viuda inaugura el Tiempo Ocho. Se mete en el ataúd, lo que, según el Cura, “Es su primera voluntad de viuda” [p.17]. Tras una pausa que ocupa el Tiempo Nueve completo, el Cura declara la muerte de la Viuda y los Hombres portan el ataúd a hombros. Las Alumnas vuelven al escenario, recogen sus cubos y forman la comitiva fúnebre, con el Cura al final, que corre la cortina. Suena música de réquiem en el Tiempo Once. Aparece el Coleccionista de objetos negros, contempla al público, se ríe y se contorsiona por el suelo. Adopta una actitud compungida al escuchar la música de réquiem y vuelve a la risa. La llegada de los cuatro Hombres inicia el Tiempo Trece, en el que declaran su tristeza, la obligación de llevar cilicios durante tres años y el luto durante “treinta años y un día” [Ibidem]. Vuelven a descorrer las cortinas, y tras la última aparece una silla frente al

público y un espejo sin luna detrás. Los Hombres salen y el Coleccionista se sienta en la silla, donde, ya en el Tiempo Catorce, se maquilla la cara de negro. En el último tiempo, los Hombres, metódicamente, vuelven a aparecer con sus paraguas para abandonar la escena por el patio de butacas.

De acuerdo con lo expuesto, podemos señalar tres aspectos claves para organizar el texto dramático: la búsqueda y la espera, la muerte y sus pompas, y el comportamiento frío y mecánico de los personajes. Y todos remiten a un mismo concepto: el vacío, elemento que empieza a resultar obsesivo en las fórmulas dramáticas de López Mozo.

Aunque a primera vista parecen muchos los personajes que llenan la escena, los cuatro Hombres funcionan de la misma manera y repiten las mismas acciones, al igual que las diez Alumnas. Son todos identificados exclusivamente por su número y en el caso de las chicas ni eso importa, ya que en ningún momento realizan ninguna acción individualizada. El Coleccionista de objetos negros declara su nombre ante el público (son, de hecho, las únicas palabras que profiere), y parece ser, según declara el Hombre 3, el objeto de la búsqueda. Su aparición provoca la acción de los Hombres, que se sitúan en disposición de algo: se levantan y cierran los paraguas. Sin embargo, la rápida desaparición del Coleccionista de objetos negros tras las cortinas y la reacción de los Hombres, traslada la acción hacia el Cura. La capacidad de escamotear lo que se supone esencial -el hallazgo del Coleccionista de objetos negros- se intensifica cuando comprobamos su facilidad para desaparecer y aparecer a su antojo. Es el único personaje, por tanto, que parece dueño de sus actos, menos mecánicos que las de los otros. Pero interesa señalar, sobre todo, la actuación del Coleccionista tras la marcha del cortejo fúnebre: en el Tiempo Doce,

“Contempla al público. Ríe débilmente. Ríe a carcajadas. Se contorsiona en el suelo” [p.17]. Cuando vuelve a sonar la música de réquiem, *“la escucha compungido”* [Ibídem], y después, al cesar la música, vuelve a repetir el risoteo -débil y a carcajadas- y las convulsiones por el suelo. La representación de dos actitudes contrarias - una grotesca e insultante, y otra de recogimiento- señalan, gracias a su inmediatez, el cinismo y el alejamiento del personaje respecto a todo lo que sucede en escena, e incluso, en la sala. Sólo en el Coleccionista se advierte capacidad para observar a los otros, tanto a los hombres como al público, lo que supone un cierto grado de consciencia. El resto de los personajes actúan como movidos por resortes mecánicos sin motivación aparente y en ningún momento establecen comunicación con los demás. El carácter relevante del Coleccionista y su superioridad son refrendados en el Tiempo Catorce, cuando ocupa la silla frente al público y procede a maquillarse el rostro. Su posición dominando la escena y su actitud displicente con algo de “perdonavidas” son pertinentes a la hora de situarse frente a los Hombres y frente a los espectadores. No establece distinción alguna en su relación con unos y con otros, aspecto que ha de ser fundamental en la interpretación de la obra. Un espacio donde todo es de color negro, incluidos los atuendos de los personajes y los objetos que descenden del techo, parece ser el entorno idóneo para un Coleccionista de objetos negros, y, de hecho, es el único que parece disfrutar con lo que se representa en escena, y el único que parece poseer cierta autonomía. Por ello lo identificamos con el *destinador* que, a través de unos hilos invisibles, mueve las acciones y reacciones del resto de personajes, sometidos a su juego por el hecho de hallarse en sus dominios.

El Cura actúa en consonancia con la Viuda, él sólo habla, en una ocasión, para expresar el deseo de ella: morir. Pero el rasgo más significativo de

este personaje lo advierte su aparición en escena (con todo lo que de mágico connota el término “aparición”). Porque a quien debíamos encontrar tras las cortinas es a quien ha desaparecido entre ellas: el Coleccionista. En su lugar, el Cura. Este juego de transmutaciones no busca el efectismo de la sorpresa circense, sino que atañe a la significación de la pieza, apoyada por otros símbolos del texto. El Cura es agente de la muerte, es quien la procura y quien la certifica. Todas sus tareas, las tres básicas que desarrolla en escena, tienen como referente inmediato la muerte: primero se ocupa de cortar las cuerdas del ataúd, después verbaliza el deseo de la viuda y su muerte, y por último, organiza el séquito funerario.

Poco más merece destacarse de la configuración de estos (no)-personajes. Debido a que el actor ha de reaccionar funcional y no creativamente frente a las acciones y situaciones, no encontramos espacio para una personalización expresiva. De hecho, la escasa importancia del actor del happening como sujeto creativo hace que éste pueda crecer en número (10 alumnas, 4 hombres) sin que exista ningún rasgo diferenciador. Funcionan como un todo que ejecutan las mismas tareas y repiten semejantes palabras¹. Como hemos señalado, sólo el Coleccionista de objetos negros presenta alguna consistencia como personaje.

La deconstrucción del personaje, que ya había emprendido en sus obras primeras, avanza ahora hasta crear figuras cuyos movimientos, palabras y acciones son más propias de autómatas que de seres con voluntad y con autonomía. Su funcionamiento colectivo significa la pérdida de lo individual en la unifor-

¹ Otra cosa es que, ya en la representación, el actor del happening desempeñe un papel primordial por su modo de relacionarse con los objetos y por el ritmo impuesto al espectáculo desde su actuación. Así lo entiende Ricart Salvat cuando expone: “Aquí todo depende del actor, del danzarín, o del mimo, de cómo sepa crear su relación con los objetos, el sentido de la gestualidad en cada momento y cada situación.” [SALVAT, 1986, 27].

midad, la despersonalización. Por esta vía anula los rasgos humanizadores hasta alcanzar la cosificación y la invalidación de la existencia humana, para mostrar un universo nihilista donde nada le es posible hacer al hombre. La búsqueda de trascendencia -el Coleccionista de objetos negros- ya sabemos en qué concluye. Esta dimensión metafísica, que recuerda a las tonalidades beckettianas, se articula a través del profundo desengaño que produce comprobar que no es posible la trascendencia, que el afán de encontrar un sentido a todo lo que sucede es inútil. E incluso contraproducente.

La ausencia del modelo de personaje se corresponde con las del lugar y el tiempo. Si en las obras anteriores hemos comprobado la utilidad de la indeterminación espacial y temporal, en el happening sólo existe el tiempo de la representación, y el espacio no presenta referente en la realidad, a excepción del propio lugar utilizado para representar. Lo que sí se tiene muy en cuenta es el espacio del espectador, que va a ser invadido por los actores en dos ocasiones: cuando las Alumnas toman asiento en el patio de butacas para continuar como espectadores, y al final, cuando los Hombres se van de escena descendiendo a la sala. La tentativa, aún muy tímida, de romper la cuarta pared y de abolir las barreras que separan actor y espectador, rehúsa recurrir a métodos drásticos. Si el espectador suele ser reacio a participar directamente en la representación, los actores pueden convertirse en público y los espacios alterar su tradicional dominio. El modo más directo de hacerlo es a través de los personajes, que ocupan el espacio del receptor y asumen su misma disposición (las Alumnas descienden y se sientan como espectadores hasta el Tiempo Diez, los Hombres salen de escena por el patio de butacas) o se dirigen al público, estableciendo una continuidad que va más allá de lo puramente espacial. No es casual que se precise, en el Tiempo Doce, la actitud del Coleccionista de obje-

tos negros: “*contempla al público*” [p.17], idéntica a la del Tiempo Trece, ahora referida a los cuatro Hombres: “*El coleccionista de objetos negros le contempla*” [Ibidem]. La distancia y la incomunicación que vemos en escena entre el Coleccionista y los Hombres, en nada difiere de la que se establece con el espectador. Sólo el Coleccionista, en función de su mayor autonomía como personaje, tiene capacidad para establecer este tipo de contactos con el público. Al final, permanece “*frente al público*” [Ibidem] mientras se maquilla de negro, difuminándose en la negra escena vacía, sin más observadores que los de la sala.

Relacionado con la destrucción del personaje y con la utilización del espacio escenográfico es el concepto que opera en el uso y movimiento de objetos. Cuanto más insignificante se hace el personaje, más objetos invaden la escena. En esta ocasión, todos son de color negro y todos pertenecen al entorno de lo cotidiano. Son, de alguna forma, *cosas reales*: un teléfono (aunque indica “*gran y extraño teléfono negro*” [p.16]), una bandera, un par de botas, una esfera, una botella de gas butano, la cabeza disecada de un toro, una cruz, un cajón, un gato, la “*parte inferior de un maniquí femenino*” [Ibidem], un smoking, un sillón, una máquina de escribir, una bicicleta, la reja de una ventana, un caballo de cartón piedra, un foco, una guitarra, hasta llegar al ataúd, “*sin tapa*” [Ibidem]. No se trata de objetos casualmente seleccionados, sino que significan de forma coherente con el resto de elementos que intervienen en la puesta en escena. Un grupo de ellos pertenecen al ámbito de objetos tradicionalmente emparentados con la categoría de “lo español” o lo reconocible como tal: el toro, la guitarra, la reja, y hasta la cruz, que aporta además su simbolismo religioso. Otros connotan ciertos grupos sociales o representaciones de ellos: bandera, botas altas (militares), smoking, sillón... Finalmente, algunos basan su fuerza visual en el contraste entre su reconocible naturaleza y el color

negro que los domina, como sucede con el caballito de cartón o con la esfera, identificable con el mundo.

Pero, independientemente del indiscutible valor simbólico que queramos reconocer en la relación de objetos que presenta López Mozo, lo que interesa es su forma de acceder a la escena, no sólo por su considerable efectismo visual, sino también por las significaciones que puede acarrear. El Coleccionista de objetos aparece dentro del ataúd, cuya relación metonímica con la muerte no puede ser más directa. Los objetos vienen de arriba, con el ataúd incluido, y el Coleccionista dentro. Estos datos contribuyen a definir unas constantes que empiezan a configurarse en torno a la muerte y a un espacio superior, *de arriba* (y no sólo físicamente). También los objetos que introducen el grupo de Alumnas -los cubos de basura, más tarde vertidos en el ataúd- se mantienen en el dominio de la muerte, de nuevo con las connotaciones negativas que afectan a otros componentes.

El grupo de los Cuatro Hombres conserva durante toda la representación el paraguas negro. Siendo por definición un objeto protector, su misión es salvaguardar al usuario de las inclemencias exteriores. Su utilización ofrece ciertas pautas sobre el comportamiento de los personajes que sustituyen a la expresión verbal. Cuando entran en escena lo llevan abierto, y lo cierran antes de descender la cortina. Al no encontrar nada, se sientan y lo vuelven a abrir. Incluso al aparecer el grupo de Alumnas tras la última cortina "*el cuarto Hombre se sienta junto a los otros tres y abre el paraguas*" [p.16]. En el Tiempo Cinco, la llegada del Coleccionista restablece la acción física de los Hombres, que cierran el paraguas y se levantan. El Tiempo Seis reproduce la reacción inicial ante el fracaso de hallar al Coleccionista que ha desaparecido tras las cortinas: se sientan y abren los paraguas. La acción del Cura al cortar las cuerdas

del ataúd provoca otra reacción repetida de los Hombres: se levantan y cierran el paraguas. Y así sucesivamente. El paraguas va unido a las acciones y actitudes de los poseedores de modo que su apertura se relaciona siempre con una situación de espera sedente, de pasividad. Cuando ésta se altera, el paraguas se cierra. Y, finalmente, el abandono de la escena por el patio de butacas, se hace con el paraguas abierto. Incluso visualmente, el paraguas crea un espacio alrededor del que lo lleva que tiende a separarlo del entorno. Si cuando parecen decididos a la acción no es necesario utilizar ese alejamiento, el fracaso, la espera y la inactividad, aíslan a los personajes bajo el paraguas, inútil refugio contra la hostilidad del entorno.

Todos los procedimientos que venimos señalando se refieren a la utilización de códigos no-lingüísticos en la representación y producen una consecuencia inmediata: la pérdida del protagonismo de la palabra en escena. Estos “ejecutantes” hablan poco: algunos nada (Alumnas y Viuda), otros, apenas una o dos frases (Coleccionista de objetos negros, Cura), y los cuatro Hombres repiten sus escasas intervenciones habladas. En cualquier caso, nunca se trata de auténticos diálogos, no hay un intercambio entre personajes que avale su competencia comunicativa o establezca un hilo discursivo. La dimensión verdadera de la palabra es la concurrencia con el resto de los signos: el simbolismo y la contribución al significado global. Lo único esencial que aportan las palabras dichas en escena es, por un lado, la identificación del Coleccionista de objetos negros, que denotativamente lo sitúa en una posición privilegiada (todo lo que hay puede formar parte de su particular colección); y por otro, la naturaleza de la frustración de los cuatro hombres: la búsqueda inútil. El resto -las palabras del Cura sobre la Viuda- no son imprescindibles, sirven de apoyo a lo que vemos (el cortejo fúnebre) y a lo que escuchamos (la música de réquiem). Eso

sí, no se renuncia al contrapunto irónico que desdramatiza la intervención del Cura sobre el deseo de la Viuda: "*Es su primera voluntad de Viuda*" [p.17]. La ruptura de la expresión lexicalizada "*última voluntad*" se asocia con su significado literal, porque, sin duda, es también el *último* deseo. Incluso en la última intervención hablada de los cuatro Hombres se advierte un sarcasmo no exento de profundidad. La declaración del primero, pese a tratar de mostrar, al fin, un sentimiento humano ("*Estoy compungido*" [p.17]) no deja de ser pura apariencia. La declaración del Hombre 2 ("*Transmitimos una orden*" [Ibidem]) alude expresamente a lo que venimos observando durante toda la representación: la ausencia de voluntad y de libertad. Además, la incertidumbre creada en torno a la procedencia de esa "*orden*" de sufrimiento, vuelve a depositar en escena la idea de una dimensión superior que domina a estos seres. Continúa el Hombre 3: "*Durante tres años llevaremos cilicios en nuestros cuerpos*" [Ibidem], con la idea de un sufrimiento que se hace físico (quizá por inefable) y que une la gratuidad del dolor a las connotaciones de orden religioso que aporta el término "*cilicio*". Y no podía faltar la imposición social que introduce el Hombre 4: "*Se declara luto internacional durante treinta años y un día*" [Ibidem], palabras que basan su efectividad en la formulación impersonal para insistir en la procedencia indeterminada de las imposiciones, pero también en la ironía que introduce el adjetivo "*internacional*" y el recurso a las fórmulas condenatorias: "*treinta años y un día*". Pocas palabras, por tanto, pero con un discurso que trasciende el primer nivel de lectura. La visión del mundo se expresa desde lo inmediato, desde lo no verbal o con la palabra muy medida, gracias a una estructura dramática que se basa en la simbología del color negro, en el silencio y en la repetición. Estos tres son los procedimientos más relevantes utilizados en *Negro en quince tiempos*, tanto por su contribución a la

creación del universo representado y sus significaciones, como por su capacidad para generar el resto de los recursos.

La repetición afecta especialmente a la estructura circular e inmovilista de la obra. Los personajes repiten mecánicamente, y uno tras otro, los mismos gestos. Su entrada en escena reproduce por cuatro veces el mismo gesto y las mismas tareas, incluso el detalle de "*sacar la mano*" [p.15]. Cuando el primer Hombre descorre la cortina, hay otra, y otra tras ella, y así sucesivamente. Su primera intervención hablada tras el hallazgo de las Alumnas, es idéntica, palabra por palabra, a la del Tiempo seis, cuando encuentran al Cura tras la última cortina. Y siempre sucede del mismo modo. Las acciones repetidas cuatro veces de idéntica forma, como verter los cubos de basura, sentarse, levantarse, abrir el paraguas, producen diversos efectos, pero dos son los que más interesan para dilucidar el sentido con que López Mozo las utiliza. En primer lugar, inciden en el carácter sistemático y metódico de las actuaciones de los personajes. Las diez Alumnas, vestidas de uniforme y en fila de a dos, al igual que los cuatro Hombres, funcionan como colectividad desprovista tanto de cercanía solidaria como de iniciativa personal. Nada hay que no hagan los demás y nada de lo que hagan afecta a los otros. Pero además, la reiteración subraya el carácter ritual, lento y solemne, que corresponde a actos siempre repetidos con cierta parsimonia. Este halo ceremonial impregna la atmósfera escénica de un misterio muy bien aprovechado en los ritos de la muerte y en las acciones del Coleccionista de objetos negros (su disposición frente al público para maquillarse de negro, su risa frente a él, etc.)

El ritmo lento y la sensación de recurrencia no sólo se producen por las continuas repeticiones. El espacio escénico se crea, en principio, con una cortina negra que invita a descubrir lo que hay tras ella. Cuando comprobamos

que tras una aparece otra, todas negras y vacías, la repetición señala el vacío como única realidad. La aparición de las Alumnas no supone una apertura a algo nuevo. El afán, por débil o mecánico que sea, de encontrar un principio de transcendencia (el Coleccionista) es siempre infructuoso, primero porque el buscado personaje desaparece y, después, porque se vuelve del mismo color del vacío al maquillarse de negro.

La ausencia de palabra significa imposibilidad de comunicación y tiene que ver más con el silencio que con el desplazamiento causado por los códigos no-verbales, por eso hemos de considerar las abundantes pausas y los vacíos de escena muestras de la misma carencia. En el Tiempo Uno, sólo una cortina negra y una "*Pausa muy larga*" [p.15]. Se suceden las entradas de los cuatro Hombres y de las Alumnas, todos en silencio. En el Tiempo Cuatro, de nuevo "*Pausa muy larga*" [p.16]. El Tiempo Cinco repite la pausa hasta cuatro veces; el Tiempo Nueve es sólo una "*Pausa de algunos minutos*" [p.17] (que en una representación es bastante). En definitiva, muchos momentos se desarrollan en medio de largos silencios no necesariamente cubiertos por otras acciones. La estética del vacío², tan contemporánea, es por definición una de las constantes de los movimientos creativos de vanguardia, muy utilizada en música, en las *action paintings*, *performances* y, sobre todo en los happenings. La teatralización de lo inefable convierte el silencio en una nueva forma de expresión teatral que pone en entredicho los rasgos tradicionales del teatro al uso.

² Ya Eugène O'Neill había valorado los silencios de sus obras por encima de lo dicho, hasta el punto que un crítico, Robert Brustein, concluyera con esta desengañada afirmación: "No es sorprendente que Eugène O'Neill haya explicado un día los motivos de la falta de éxito de una de sus primeras obras por el hecho de que los actores no habían representado correctamente los *silencios* del último acto, en el cual se encerraba todo el significado de la obra." [Cit por JOTTERAND 1970, 16]. Y más cerca del teatro que nos ocupa, el director del Open Theatre, Joseph Chaikin, declaraba: "En el teatro la máxima forma de comunicación es el silencio." [*Ibidem*].

Pero, además, deja al espectador la tarea de completar los vacíos, o, al menos, de interpretarlos. Y, por último, quizá sea la ausencia la expresión más adecuada a la visión desolada del hombre y del mundo. Aquí, en este teatro de lo inmediato, todo lo que se representa, todo lo que el espectador entiende, se somete a un proceso de descodificación que queda ligado a los significantes, convertidos en símbolos de lo inexpresable y quizá, de lo inexistente.

Así comentaba la obra López Sancho en *ABC* (4-12-68):

Negro en quince tiempos es una deliciosa, irónica, misteriosa charada teatral. Mínima en palabras, máxima en actos rituales, en ritornelos plásticos, en graduación de efectos repetidos, pero siempre renovados. Inquietante juego entre el surrealismo y el happening, en el que los actores proponen al espectador una adivinanza en la que debe participar para descubrir ¿qué? Para descubrir que el hombre desconoce su destino, que ignora la realidad verdadera, que los enigmas que desvela no son más que la incitante cobertura de nuevos enigmas. [Cit. en ISASI, 1974, 336).

La crítica da una buena idea de las posibilidades significativas que puede tener la obra según su puesta en escena. Ese clima onírico y misterioso que recrea acentúa la multiplicidad de lecturas. Gracias al simbolismo, la obra admite diversas significaciones, de orden social o metafísico, por eso López Mozo apoya explícitamente la libertad de descodificación, siempre que se mantenga una línea de coherencia [V. *supra*, pp. 208-209]. Es cierto, como señala López Sancho, que existe un discurso de índole metafísica que apela al vacío como la tragedia de la imposible transcendencia. Los símbolos encierran la visión de la muerte y de la nada como la esencia del ser humano y del objeto de su búsqueda. La misma estructura de la obra revela que si no hay nada

al principio -esas cortinas negras que no desvelan más que otra, o el vacío, o lo que no se busca-, nada queda al final, puesto que de poco sirve el Coleccionista de objetos negros que se maquilla de negro frente al público ante un espejo sin luna. En definitiva, la identificación con lo negro, el juego de repeticiones, la ausencia y los silencios, las pausas... acaban por convertir todo en una misma cosa: la uniformidad de la nada y de la muerte. En *Negro en quince tiempos*, no sólo se cuestiona la condición humana, sino que algunas imágenes muestran claramente el lugar que le corresponde en este universo: los desechos de los cubos de basura ocupan el ataúd antes de que la Viuda se acueste en él para morir. La imagen de los desperdicios negros equiparándose con la mujer de negro tiene una intención evidente: al final todo es lo mismo, apenas despojos inservibles.

Para huir de ese destino los cuatro Hombres tratan de encontrar al Coleccionista de objetos negros. Cuando éste aparece, enseñoreándose de todo lo presente (puesto que todo, incluidos los Hombres, forman parte de su colección), juega con ellos. La comunicación es imposible: el Coleccionista se esconde, o los contempla burlón, o los ignora, pero se sitúa por encima de ellos, del Cura y hasta de la muerte (Tiempo Doce). Querer identificar a este personaje con el Dios terrible o indiferente que ocupa el existencialismo contemporáneo no es desatinado, aunque quizás resulte un poco reduccionista. Desde luego, descende *de arriba*, no participa de lo que les sucede a los otros personajes si no es como mero observador, y, para colmo, cuando desaparece tras las cortinas, en su lugar, aparece el Cura. Símbolos como la cruz o el cilicio están representando la versión más oscura de la religión católica, fácilmente identificable en sus ritos y representaciones. El traslado de lo espiritual a lo religioso se identifica con la desilusión, con el sufrimiento y con la imposibilidad de conseguir

la búsqueda transcendencia. No sólo se trata del dolor y de la impotencia ante la muerte como enfermedad metafísica incurable, sino de asumir la imposición de unas prácticas sociales que utilizan la debilidad del ser humano frente a su condición mortal. Establecer, a través de símbolos, imágenes y acciones, una práctica de orden religioso que ha sustituido a la trascendencia, significa introducir una práctica social. Y no es la única, aunque sea la más evidente. En el sutil desplazamiento operado por los signos de representación de lo religioso hacia usos sociales (el Cura, "*la primera [y la última] voluntad*", el cortejo fúnebre, la música de réquiem...) se insertan otros símbolos que responden a una misma visión del mundo. Los más obvios, los objetos negros que descienden con el Coleccionista de objetos negros entre los que podemos establecer dos grupos de significación social. De un lado, la esfera, las botas y la bandera, que remiten al mismo orden político de control que las últimas palabras de los cuatro Hombres: la "*orden*" que transmiten, la obligación y la imposición, la fórmula condenatoria, etc. De otro, el teléfono, el sillón, el smoking, la máquina de escribir, la "*parte inferior de un maniquí femenino, de color negro*", la botella de gas butano, que suponen una invasión de lo cotidiano en la escena. Y, por último, descienden otro grupo de objetos que se acercan más a un contexto concreto, el nuestro: el toro, la guitarra, la reja.

Desde las puras referencias visuales, con un mínimo apoyo lingüístico, la representación va imponiendo un discurso que, con toda la libertad con la que se descodifique, mantiene la oposición fundamental entre lo individual y lo social, una vez superada la interpretación metafísica. Ya sabemos que el teatro de López Mozo muestra la asociación entre la imposición absoluta del poder social y la incompetencia del hombre para afrontarla, origen del profundo sentimiento de desilusión que domina la pieza.

Las posibles lecturas que ofrece *Negro en quince tiempos*, una vez situadas, hemos de remitirlas a su auténtico destinatario: el espectador. Hemos comprobado ya que existe la intención dramática de trasladar del escenario a la sala el significado de lo que se representa [V. *supra*, p. 214], y las palabras del dramaturgo sobre la libertad de los intérpretes para abordar esta pieza “*en el sentido que el comportamiento del espectador aconseje*” [V. *supra*, p. 209] inciden en la necesidad de hacer al público partícipe de la experiencia teatral. El carácter pragmático del happening impone una estructura abierta a la obra, que quiere ser entendida fuera de su límite escénico y situada en el propio entorno del receptor: en la sala, o en la sociedad, que es el común denominador de la sala y la escena. Primeras tentativas, como ésta de *Negro en quince tiempos*, están abriendo un camino de experimentación en el proceso comunicativo con el receptor que llegará a formas más desarrolladas. Moldes nuevos que permiten elaborar una visión del mundo y del hombre que es ya decididamente recurrente y que, sin embargo, sigue experimentando con las posibilidades comunicativas de los signos teatrales. Tan similar y tan diferente a lo visto hasta ahora. Al adscribirse a la experimentación que supone el happening, López Mozo va a reelaborar para su propio sistema algunos rasgos que aparecerán plenamente incorporados en piezas posteriores y que apuntan a un objetivo primordial: la respuesta del espectador.

3.2. *Blanco en quince tiempos* (1967).

Incluido en *Cuatro happenings* Universidad de Murcia, 1986, pp. 39-51

Creado al mismo tiempo que el anterior, *Blanco en quince tiempos* mantiene muchos de los constituyentes que operaban en *Negro en quince tiempos*, sobre todo la consistencia visual como elemento central de su construcción, pero resulta más ligero, menos solemne, gracias a sus concesiones humorísticas y a la viveza en la sucesión de los acontecimientos. Así lo define Ricard Salvat en comparación con los otros tres happenings de López Mozo:

Blanco en quince tiempos. es, a nuestro entender, el más depurado, el más esencialmente poético, el menos "teatral" [...]. Este guión está a caballo de lo esencialmente visual -los chistes de Cabu y de Máximo- y de la pantomima más esencial, la menos literaria. [SALVAT, 1986, 25-26].

Tal valoración consigue establecer las peculiaridades más significativas de *Blanco*... Los quince tiempos se suceden con agilidad, el movimiento de los personajes anima la escena y, al contrario de lo que nos sucede ante muchas de sus piezas, tenemos la sensación de que pasan muchas cosas, aunque no sea así.

En el Tiempo Uno sólo vemos una pared blanca. En el Tiempo Dos empiezan a entrar personajes en escena, salen por el lado contrario y hay una pausa hasta la entrada del siguiente personaje. Todos visten de blanco y a todos se les reconoce por su atuendo. Desde que la Vigilanta del WC se sienta en su silla plegable, los personajes entran más rápidamente, se cruzan y conversan sin dete-

nerse. El Hombre y la Mujer hablan de amor antes de separarse. Los Tiempos Tres y Cuatro están basados en una viñeta muda de Cabu: un detenido esposado a dos policías dice "Quiero mear" [p.47], así que, de espaldas al público, vemos cómo las manos de los policías "también van al bajo vientre del detenido, pues van esposados" [Ibídem]. Cuando los policías orinan en la pared, son las manos del detenido las que se desplazan siguiendo las de sus guardianes. El Tiempo Cinco repite mecánicamente acciones anteriores: los personajes entran de dos en dos, se besan y salen. El emparejamiento no distingue género, de modo que se admite la variante monja-novia o militar-miembro del Ku-Klux-Klan. El Tiempo Seis se inspira en una viñeta de Máximo. Los obreros entran con un armario de dos puertas: en una de ellas un rótulo indica "Señoras" y en la otra "Caballeros". La vigilante se sienta junto a él. Entran por separado el Hombre y la Mujer, que mantienen idéntica conversación a la del Tiempo Dos. Ahora entran en el armario y la Vigilante lo cierra con llave. El resto de personajes van rodeando el armario y siguen a los obreros cuando se lo llevan. En el Tiempo Siete un hombre examina con lupa la pared blanca y escribe en ella: "Nada hay más puro que una pared blanca" [p.49]. El Tiempo Ocho, el Diez y el Doce dejan la escena vacía. Los dos Tiempos intermedios (el Nueve y el Once), son idénticos: dos pintores pintan de blanco la pared. En el Tiempo Trece el Propietario habla con la Mujer sobre el color de la vivienda. Como la Mujer decide empapelar la pared, elige un color, que no sabemos cuál es hasta el Tiempo Catorce, cuando dos empapeladores cubren la pared de blanco. En el último Tiempo, entran todos los personajes "uno a uno alternativamente por la derecha y la izquierda" [p.50]. Cada uno de ellos arroja un cubo de pintura blanca sobre la pared, de modo que, cuando dejan la escena vacía, "El empapelado blanco está horriblemente manchado con pintura blanca" [p.51].

El desarrollo de *Blanco* se mantiene en la estrategia de ofrecer una serie de imágenes y de acciones concretas que, aunque no admitan una interpretación al uso, atienden a dos marcas identificables y muy relacionadas entre sí: la uniformidad, destacada por la monocromía, y la repetición, no sólo del color, también de las acciones, las palabras o los vacíos. Estos dos recursos básicos apuntan en una dirección emparentada con la que descubríamos en *Negro*: evidenciar la insustancialidad de la naturaleza humana y de su condición social. Lo que hemos llamado acciones no lo son en el sentido *dramático* del término, como las escasas palabras tampoco constituyen auténticos diálogos. De existir un hipotético conflicto, éste ha de hallarse fuera de la escena, en el espacio del espectador, que es quien ha de establecer las posibles conexiones de lo que ve con su realidad. Sólo desplazando el punto de vista hacia la sala podemos comprender el alcance de una experiencia como *Blanco*. El esfuerzo descodificador que se exige al receptor cuenta con la ayuda de lo más reconocible sobre la escena: los personajes, que aunque no tengan más entidad que un objeto, pertenecen a un paradigma social próximo. La relación de figuras es la usual en las piezas de López Mozo: una mera distinción genérica (Hombre-Mujer) y etiquetas estrictamente sociales (Monja, Militar, Obreros, Policías...) cumplen los requisitos de identificación sin caer en excesivas concreciones. Así los suponía Salvat:

Los figurines de este happening [...] deberían poseer una perfección extraordinaria, sin acudir a fáciles posibilidades de relacionarlos con anécdotas o momentos históricos determinados. Sin naturalismos y sin excesiva abstracción y sobre todo rehuendo toda tentación de caer en lo operístico o lo zarzuelero, entendiendo esos términos en un sentido más peyorativo. [SALVAT, 1986, 26-27].

Es precisamente su carácter poco definido y, al mismo tiempo, cercano, lo que convierte a estos seres en la representación metonímica de nuestro propio entorno. Y no olvidemos que se trata, una vez más, de personificaciones sociales. No existe deseo o decisión, todos parecen actuar movidos por una determinación mecánica. Incluso cuando los vemos besarse o conversar se comportan como autómatas privados de voluntad. Las palabras que intercambian Hombre y Mujer asfixian cualquier sustrato emotivo, gracias al contexto en que se producen (siguen sucediéndose entradas y salidas), a su repetición (en el Tiempo Seis) y a su incapacidad perlocutoria (nada se modifica por estas declaraciones):

HOMBRE: (*A la mujer*) La he visto antes en otro lugar.

MUJER: Estoy enamorada de usted.

HOMBRE: Es encantadora. [p.46].

En el modo de colocar las palabras en boca de los personajes descansa la reiterada crítica del autor a las fórmulas estereotipadas de relación social, marcadas por el signo de la incomunicación, como los besos y los saludos. A diferencia de *Negro*, donde al menos el Coleccionista de objetos negros se salvaba de la cosificación automática, aquí ni un sólo personaje se libra de la condición uniforme y desnaturalizada que los caracteriza. Así es como empezamos a reconocer la implacable mirada del autor sobre el hombre y el mundo: otra vez el vacío y la inconsistencia ocupando el lugar de la voluntad, la emoción o el pensamiento.

No es casual que el espacio aparezca bajo las mismas (in)determinaciones: todo es blanco, de modo que la ausencia de color no es rasgo de oposición sino de homogeneidad, y al vacío cromático se une la carencia de ele-

mentos escenográficos: sólo una pared blanca y el armario que ocasionalmente aparece en escena. La pared blanca puede ser la misma que crea el escenario, o, como sugiere Salvat,

pensamos que resultaría más sugestivo crear una pared a unos tres o cuatro metros de la pared real, y que aquella se construyera paralelamente, para dar la idea de que se ha desgajado de la enorme pared una parte considerable de la misma. [...] Tendría que crearse una teoría del blanco sobre el blanco, de la movilidad de los blancos con todas sus gradaciones y degradaciones sobre el blanco inmóvil de la pared real. [SALVAT, 1986, 26].

Recordemos que los personajes visten de blanco, que la pared se pinta dos veces de blanco, que se empapela de blanco y que los personajes arrojan cubos de pintura blanca sobre ella. O no existe otra cosa o no se conoce, el caso es que ese mundo que pueblan los personajes no admite variación, las transformaciones que se realizan sobre él no son tales, de modo que se nos vuelve a mostrar la terrible inmovilidad de un mundo frío y despersonalizado. Esta visión no es extraña al corpus dramático de López Mozo, pero nunca se ha manifestado con tanto sigilo. Valiéndose de la eficacia de un espacio que acaba convirtiéndose en el elemento central de la obra, los personajes que se integran en él se destacan por su incansable actividad. Tan eficaz como la recurrencia al estatismo de otras piezas, el exceso de movimiento genera aquí la imagen de una existencia sin referencias, sin centro, destinada a agotarse en un frenesí inútil. Por eso los personajes entran y salen, se cruzan pero no coinciden, las palabras de amor son seguidas de nuevas separaciones, los besos no reparan en el sexo o la condición. Todo carece de sentido y de fin. En *Blanco* esta visión de la existencia humana se representa sin acritud, por eso el tono

es más cercano al de *Los novios* que a *Negro*, como si huir de referencias trascendentes contribuyera a representar la trivialidad de una forma de vivir. Los recursos humorísticos no acuden ahora a la parodia, sino a la mostración desnuda, casi absurda, del funcionamiento de los personajes y sus relaciones con el mundo, y se obstinan en la inconsistencia de lo rígidamente formalizado. Todo se puede convertir en ridículo con sólo un pequeño “imprevisto”. La situación de los policías con el detenido, la ruptura de la convención en el caso del armario o la reiteración de saludos, tienden a mostrar la inoperancia de unas normas que de ninguna manera sirven para facilitar la relación del hombre con el mundo inalterable que ha creado.

La crítica que subyace a la aparente ligereza de *Blanco* es la misma que alienta en toda su primera producción, especialmente aquella encaminada a mostrar al hombre sojuzgado por la conformidad social. Quizá el modo de operar de *Blanco* permitiera al autor huir de la censura, pero la apelación al espectador seguramente es más impactante por la nueva forma de manifestarse. La investigación sobre los lenguajes no verbales para transmitir una visión del mundo se alía con la intención de no ofrecer un proceso concluido en escena, sino abierto hacia la sala y el exterior, allí donde importa romper con la uniformidad de una realidad domesticada. La adscripción al happening podría sorprender en piezas que, como ésta, no esperan ninguna participación inmediata del público, pero resulta perfectamente legítima si consideramos que el proceso requiere otro tipo de acción por parte del espectador, menos llamativa, pero con mayores pretensiones de eficacia social. Es al receptor a quien compete la obligación de decodificar lo representado y establecer la relaciones con su realidad. El autor ya ha dado su visión de ella.

3.3. *Guernica* (1969).

Estreno nº1. Universidad de Cincinnati, Ohio, 1975.

Lectura en Instituciones Culturales VOX en 1976.

Guernica es una de las piezas más peculiares de López Mozo, especialmente porque consigue amalgamar diversas técnicas teatrales, en apariencia poco reconciliables, con la dimensión poética de la palabra. Aunque el autor lo presenta como un happening, la obra excede el carácter de esquema para la representación con una leve acción dramática, que se escamotea en beneficio de otras técnicas cercanas al teatro documento. Más fiel al género al que se adscribe es su estructura fragmentaria, cuya significación reside en la suma de todas las intervenciones, incluidas las que no dependen de los personajes. El requerimiento del público como participante activo debe ser considerado un componente estructural de primer orden, porque afecta a todo el funcionamiento dramático.

El dramaturgo dispone tipográficamente la separación entre texto espectacular y texto literario (uno a la derecha y otro a la izquierda), tal como aparece en la revista *Estreno*. Primero presenta la relación de "Actores" -que no de personajes-, y a continuación nos describe el escenario, denominado por López Mozo "ámbito escénico", ya que se abandona cualquier división entre el espacio de los actores y el de los receptores. Establecidos los elementos fundamentales para el espectáculo, incluida la entrada de espectadores y actores, comienza la representación propiamente dicha.

Mientras los actores entran por los huecos abiertos entre el público, se oyen cinco voces que establecen la localización espacio-temporal del bombardeo

de Guernica. El relato pierde valor documental a medida que gana en emotividad para insistir en el deseo de huida de la población civil durante el bombardeo. Una pausa vuelve a imponer un tono menos vehemente, se dan las cifras de los muertos y heridos. Cuando cesan las voces, los actores han llegado ya al espacio donde van a actuar, frente a un gran mural. Reconstruyen el cuadro de Picasso como un rompecabezas. No es una tarea fácil y el autor explicita que debe ser prolongada hasta inquietar al espectador.

Una vez concluido el cuadro en el mural, se producen diversos efectos - luces, sonidos y proyecciones en las pantallas- mientras los actores reproducen el bombardeo sobre un objetivo civil³. Por los altavoces surgen sonidos de campanas, aviones que se acercan, bombas y el silbido de los proyectiles. Gritos y desplome de edificios. Durante una breve pausa, se escuchan unos versos de España en el corazón de Neruda. Vuelven después los aviones, los gritos, las ametralladoras... Un segundo texto poético -"Picasso", de Alberti- deja en el aire las palabras finales: "Guernica./ Dolor al rojo vivo" [p.23]. De nuevo los ruidos de destrucción y los llantos de las víctimas. El último poema que escuchamos es el de "un poeta vietnamita con ocasión de la guerra de Corea" [p.24]. Más sonidos de aviones, bombas, llantos, ladridos, etc., sobre los que acaba imponiéndose la música de Halffter para la Cantata de los Derechos Humanos, de Norman Corwin, que se recita por los altavoces. Al mismo tiempo que el receptor escucha todo esto, en las pantallas se proyectan fotografías y fragmentos de películas que incluyen un panorama de Guernica antes de su destrucción (mercado, gentes, campos...), los bombardeos desde aviones, la

³ Debemos entender que la simultaneidad de la representación exige armonizar los monólogos de los actores con lo que se ve y se oye, tarea que no parece nada sencilla. Referimos, en el mismo orden en que lo hace el texto escrito, los diversos elementos que integran la puesta escena.

huida aterrorizada de la gente, los cadáveres, y Guernica tras su destrucción.

En este ambiente los actores insertan sus parlamentos, que no podemos considerar diálogos. Cada uno de los protagonistas del cuadro cuenta su experiencia del bombardeo de Guernica. Se esfuerzan en relatar el horror, el miedo y, por fin, la muerte, desde la perspectiva de la víctima inocente, exceptuando el caso del Guerrero. Al final, todos han muerto, salvo la Portadora de la lámpara, la última en hablar. Cuando todo cesa (altavoces, pantallas y palabras), actores y espectadores encienden los cirios que habían encontrado en sus localidades junto al programa de mano mientras las luces se apagan.

Bastará, por tanto, tener en cuenta la siguiente estructura:

1. Altavoces.
2. Creación del *Guernica* de Picasso por los Actores.
3. Reproducción del bombardeo de un objetivo civil
4. Altavoces + Proyección en las pantallas + Actores.
5. Participación de espectadores y actores.

De este modo se pretende la recreación del bombardeo de la ciudad vasca, al mismo tiempo que un juicio aplicable a los efectos de todos los conflictos bélicos de la segunda mitad del siglo XX, especialmente los sufridos por el Tercer Mundo. Se citan, concretamente, las guerras de Corea, Argelia, Oriente Medio, Biafra y Vietnam. La intención de López Mozo de universalizar el problema para ir más allá de la tragedia concreta de Guernica se manifiesta en las páginas finales, que incluyen

testimonios sobre destrucciones de poblaciones civiles en guerras posteriores al 37, con lo que se da la medida de la universalidad y verdadero alcance del cuadro de Picasso. [*Ibídem*].

A primera vista es evidente la necesidad material de contar con abundantes medios técnicos: butacas giratorias, pantallas, altavoces, “gigantescas lámparas niqueladas” [p.20], tomavistas, fotografías, películas, sonido... Sin olvidar el mural de 7,82m por 3,51m donde se va a reproducir, a tamaño real, el cuadro de Picasso. Igualmente prolijo resulta el programa de mano que deben leer los espectadores antes de que los actores ingresen en el espacio, creado desde las premisas del teatro documento y relacionado con las imágenes que aparecerán en las pantallas. En él se incluye, además de la ficha técnica de la obra, varios datos de la destrucción de Guernica. Entre ellos la carta que el alcalde de Guernica, Labauria, escribió en Bilbao el diecisiete de mayo del 37, o “la versión de Hugh Thomas” [p.20] sobre la acción bélica. El autor facilita, claro está, la procedencia bibliográfica de ambos documentos. El cuadro de Picasso ocupa las páginas centrales, y se traza también una breve historia de su origen.

Los Actores, como los denomina López Mozo, actúan de forma grupal durante la primera parte de la representación (creación del cuadro, representación del bombardeo), y cuando toman la palabra, encarnan los personajes que aparecen en el cuadro de Picasso, es decir: Mujer del incendio, Madre con hijo muerto, Mujer que mira la luz, Toro, Caballo, Guerrero, Pájaro, Flor y Portadora de lámpara. Como corresponde a las técnicas del happening, los Actores gozan de cierta libertad a la hora de ejecutar sus tareas, especialmente en las primeras intervenciones. El rasgo dominante lo impone la exigencia de trabajar sin descuidar nunca al público, desde su ingreso en el ámbito escénico hasta el momento de concluir con la ceremonia de los cirios. Se trata, en definitiva, de no perder su carácter de ejecutantes en detrimento de la condición de personaje, sólo sugerida en la segunda parte del espectáculo.

En ella, la relación de los hablantes permite su identificación con las figuras del cuadro, que debe ser visualizada en escena por medios no-lingüísticos: su disposición ante el cuadro, la pieza que incluyen en el rompecabezas, o los objetos que los definen (hijo muerto, lámpara). Todos representan, como en el cuadro y en la primera recreación de un bombardeo, el papel de víctimas de la guerra, atacados por una fuerza superior que no les permite otra alternativa que la huida. Su discurso permite descender al nivel de la tragedia individual y concreta, la que se produce con la destrucción de la vida cotidiana: una madre que cocina y que muere sepultada en su casa (la Mujer del Incendio), la Madre con su hijo, una mujer enamorada con su hombre en la alcoba, el Toro que pace tranquilo en su dehesa, el Pájaro que vuela, “la primera Flor nacida este año” [p.30]... Sólo el Guerrero y su Caballo son ajenos a la paz de Guernica un lunes de mercado antes de que las campanas anuncien la llegada de los aviones. El Caballo declara que ha traído al Guerrero y solicita:

no me maldigáis por haberle traído [...] Soy uno más entre vosotros.
Las bombas y la metralla también caen sobre mí. [p.29].

Sin embargo, el Guerrero no puede ser incluido en la misma categoría que los otros, aunque el fin sea idéntico para todos, Es el único que resulta grotesco, por lo extemporáneo, cuando desfallece porque, como él mismo demuestra

No soy un hombre normal. No trabajo en la paz. Caigo del caballo y me rompo. Soy como las figuras de escayola. No derramo ni una sola gota de sangre [...] No me admiráis.[...] Estoy cerrado en una tumba espesa y desconocida. ¡Señaladla para que rindan a mi cuerpo honores militares! ¡Señaladla! [p.29].

El único personaje vivo tras el bombardeo es la Portadora de la lámpara, que se erige en portavoz de las víctimas y conmina al receptor para que sea consciente de la barbarie:

Trasmitidla cuantos estáis aquí. Evitad que los hogares sean destruidos por el fuego. Lamentad que los hijos mueran asesinados en brazos de sus madres. Éste que agoniza es un pueblo inocente. [p.31].

Su misión es dar cuenta al mundo de la destrucción, iluminar con su *lámpara* los acontecimientos para que no se pierdan sin rastro en el silencio, La luz que permanece con ella es la que permite que el resto de actores y el público enciendan su cirio, símbolo de la verdad que debe ser transmitida y de la condena de ésta y de todas las masacres.

Tal y como el dramaturgo presenta la obra desde su publicación, *Guernica* es un modelo avanzado de happening que concibe el espectáculo desde la articulación de numerosos códigos, con la intención de cubrir todos los lenguajes. Por eso, lo primero que encontramos tras la relación de *dramatis personae*, es una explicación extensa de cómo ha de ser el espacio escénico y, a continuación, los elementos que deben figurar en el detallado programa de mano. Ahora bien, la multiplicidad de signos encuentra siempre un punto de referencia común, de forma que aunque puedan ofrecer la misma información o las mismas connotaciones que otros, ninguno resulta gratuito. El punto de articulación básico de todos los procedimientos empleados en *Guernica* es la conjunción de las técnicas documentales -y, por tanto, aparentemente, objetivas, casi frías- con recursos que apelan a la emotividad, incluso antes de que los propios personajes del cuadro comiencen sus monólogos. Esta

mezcla peculiar atañe a todos los códigos -verbales y no verbales- que el dramaturgo pone en juego, y crea un ambiente extrañamente conmovedor que se aprecia desde la simple lectura del texto dramático, lo que puede dar idea del alcance de una representación bien montada. Es la amalgama de vigor subjetivo y testimonios objetivos lo que produce una impresión nueva. Pero el objetivo último no es conmover al receptor, sino provocar su participación, físicamente en la representación, e ideológicamente en una respuesta de condena a hechos como los que se representan.

La comunión del espectador con lo representado es perseguida a través de los resortes emocionales y sensoriales (*"lograr que los espectadores sientan las mismas sensaciones y horror que las víctimas"* [p.22]) y va a condicionar los recursos empleados en escena. Ahora bien, lo que hay de teatro de la crueldad en el *Guernica* no sofoca la utilización de las técnicas del teatro documento, en una línea que lo emparenta con el Living más que con Artaud. La inquietud que quiere transmitir al espectador, *"sin que llegue a irritarse"* [*Ibidem*], exige -más que una descarga catártica- la participación del sufrimiento ajeno, conmiéndolo a tomar partido por unas víctimas concretas, las de la villa vasca, representantes de muchas otras.

Más que el escenario de 360º que señala Wellwarth [WELLWARTH, 1978, 135], López Mozo hace referencia a crear con las pantallas *"un lugar cerrado"* [p.20] que incluye actores y espectadores, aunque es frente al mural donde los actores asumen sus papeles de personajes del cuadro viviente. Desde luego, queda abolido cualquier intento de teatro a la italiana, pero no parece precisa una circularidad total. Se ha roto la división entre el espacio de público y el de los actores, sea de niveles de altura o de disposición frente a la escena, que no es más que un espacio despejado.

Los actores ingresan en el “ámbito escénico” desde el espacio del público, ahora incluido en ese recinto cerrado que acoge la representación. La aparición de los actores cuenta con todos los recursos del ceremonial: su lentitud, su silencio, y la repetición solemne y ritual por los altavoces de lo sucedido en Guernica. Empiezan a conjugarse los dos rasgos fundamentales que hemos establecido, de modo que la función referencial de lo que se oye por los altavoces queda inmediatamente inundada de la emotividad que desprenden los recursos lingüísticos. El impacto del documento se potencia gracias a la sencillez sintáctica, a las repeticiones obsesivas y a la carga connotativa del léxico. En la desnudez de lo que las cinco voces relatan está la historia contada desde la perspectiva de las víctimas, aún privadas de palabra, pero retratadas escuetamente en su desvalimiento. No en vano se nos menciona la huida inútil, la sorpresa, el terror, la angustia, los llantos, las figuras de madres e hijos, de moribundos, de jóvenes... La palabra que más se repite es “refugio” y sus derivadas, y la sensación predominante es la imposibilidad de huir de una muerte tan injusta como inútil. El ritmo que imponen las voces se detiene antes de hacerse intolerable, y tras una necesaria pausa, continúan los datos sobre el bombardeo: la hora a la que empezaron y terminaron, la regularidad con que llegaban las bombas, el número exacto de cadáveres y heridos, lo que quedaba de la villa... Una realidad tan terrible resulta, pese a la referencialidad fría que se simula, imposible de desdramatizar. La distanciación asumida desde el relato consigue endurecer el veredicto del receptor sobre los hechos:

Ese fue el balance del bombardeo de Guernica. [...] ¿Por qué bombardearon aquella villa? [...] Fue una especie de banco de pruebas. Es lamentable, pero no se podía actuar de otra forma. En aquel momento estas experiencias no podían efectuarse en otro lugar. [p.22].

El resto de los procedimientos empleados -especialmente las imágenes que se proyectan en las pantallas y los sonidos que se emiten por los altavoces- oscilan también entre la estricta mostración de los hechos históricos y la profunda emotividad que suscitan. La utilización de tantos recursos simultáneos apunta a un intento de *teatro total* que quiere llegar a la percepción del receptor utilizando todos los procedimientos escénicos disponibles. Por eso, López Mozo deja al arbitrio del director la posibilidad de usar estos y otros medios, con tal de alcanzar el objetivo propuesto: producir emociones cercanas a los hechos y circunstancias mostrados.

Si nos centramos en las recomendaciones del autor acerca de las imágenes más pertinentes, destaca la insistencia de mostrar Guernica antes de su destrucción, con la actividad propia de un lunes de mercado. En contraste con las imágenes de la cotidianidad, aparecen grupos de bombarderos e incluso “*el primer plano de un piloto en la cabina de un avión*” [p.26]. Toda la calma anterior es violentada por las bombas, de modo que a partir de aquí lo que se proyecta en las pantallas son los explosivos cayendo, las calles de un pueblo durante el bombardeo (desde arriba y desde abajo), la gente en un refugio, panorámicas de Guernica destruida, los aviones ametrallando a los que huyen, los cadáveres en el camino, etc. Es decir, un antes y un después del bombardeo, siempre sin perder de vista el componente humano. Lo más relevante, con todo, es la indicación de proyectar también una “*película del happening cuando haya sido filmada alguna sesión precedente*” [p.26], porque aúna el máximo efecto distanciador al tiempo que subraya la necesidad de incorporar el hecho teatral a la historia que se escenifica. Los efectos y las intenciones van más allá de los habituales en otras formas del *teatro en el teatro*, especialmente por la carga ideológica que impone a todos los elementos de la representación. Su sig-

nificación vuelve a reflejar el deseo de equiparar vida y teatro, de modo que la reacción del espectador cobra un sentido más profundo porque es una respuesta a la realidad histórica, no sólo al espectáculo.

El despliegue sonoro y visual (poemas y música de Halffter incluidos) se produce mientras los actores reconstruyen el cuadro de Picasso. Una vez terminada esta parte del espectáculo, los actores han de comenzar a interpretar el papel que les ha sido asignado. Curiosamente, el dramaturgo, que ha elaborado unos discursos de gran hondura lírica, prefiere hablar de improvisación, lo que no parece muy pertinente, dada la exactitud con que todo es reflejado en el texto, que es bastante más que un guión para completar. Es precisamente la palabra de los personajes del cuadro lo que da la verdadera dimensión trágica del suceso. No se trata en ningún caso de diálogos, como hemos advertido, sino de parlamentos con función narrativa que los actores declaman frente al público. Todos los monólogos mantienen idéntica estructura interna: situación del personaje cuando empieza el bombardeo, sus sentimientos, su reacción y su destrucción. En su conjunto, contribuyen a crear un discurso donde la violencia cobra proximidad y se concreta en unas víctimas inocentes inmersas en su cotidianidad.

Lo más impactante de estos textos es su calidad literaria, una suerte de prosa poética que recuerda a la hondura de *Los sedientos*. La inmediatez del presente en que cada personaje relata su parlamento contribuye al halo trágico que refiere el horror en el momento de producirse. La sencillez sintáctica, basada en oraciones yuxtapuestas muy breves, consigue transmitir con técnica impresionista las realidades sobre las que opera la destrucción. La inocencia de los personajes, su pertenencia al ámbito de lo cotidiano y de lo reconocible, hace más inexplicable un horror que debería serles ajeno. Así, la Mujer del

Incendio está recogiendo la mesa cuando una bomba estalla en la casa. Con la misma naturalidad con la que refiere cómo su mundo se destruye entre las llamas (el granero, los muebles, las sábanas, los manteles, etc.) verbaliza su propia muerte:

Es inútil salir. El fuego ha prendido mis ropas y mi carne. Grito desesperada. Mientras mi cuerpo se consume transmito las llamas a lo que queda de mi casa. [p.27].

El discurso más patético es, claro está, el de la Mujer con su Hijo muerto. Sus inútiles intentos de huida y su afán por proteger con su propio cuerpo el del hijo, estallan en la desesperación de sus interrogaciones sin respuesta y en la dureza creciente del léxico. Es el Toro el que establece claramente la imposibilidad de resistir o de huir, sólo queda aceptar la muerte. Su intervención da pie a una serie de paralelismos alegóricos entre la fiesta de los toros y la matanza que asola España,

un ruedo donde se celebra la gran corrida [...] Toda la piel de toro está bañada en sangre e indignidad. [p.29].

Finalmente, es la Flor la que da cuenta del silencio tras las bombas:

¡Han muerto todos! El pueblo ya es un cementerio. Una sola tumba grande. He quedado sola, muriendo lentamente. [p.31].

Cada uno de las intervenciones demuestra una cuidada elaboración poética en donde los procesos de metaforización y los recursos de repetición respaldan la fuerza léxica. No se trata sólo de ofrecer un amplio vocabulario del

horror y la destrucción, sino de materializar, de convertir en concreto y cercano el efecto de la destrucción, de mostrar esos “triumfos de la muerte” [*Ibídem*] que la Portadora de la lámpara se esfuerza en referir. Ella es la que se dirige directamente al público para exigir una repuesta que ya no puede ampararse en la ignorancia o en la indiferencia. La energía de los imperativos la sitúa por encima de actores y público, a los que acaba dirigiéndose en la ceremonia final.

El simbolismo que preside toda la pieza cobra su punto álgido en este final donde se hace el silencio y cesan las proyecciones. A medida que el público enciende su cirio, “las lámparas grandes se apagan” [*Ibídem*]. La luz de la conciencia que impone la Portadora de la Lámpara trata de internarse en la realidad, prescindiendo ya del espacio propio del espectáculo. Encender con los otros la luz y mantenerla mientras se apagan las de escena significa formar parte del reconocimiento y de la denuncia de lo que se ha representado, por eso también el espectador ha de *hacer* algo, ha de *actuar*. El autor consigue que la necesaria colaboración del espectador que requiere el happening no se transforme aquí en una imposición inútil o desatinada, sino en un acto sencillo en el que todos los espectadores participan a la vez, sin violentar su condición de anonimato. Porque los riesgos del teatro participatorio que intenta reproducir una emoción en el público, reside, como advierte Wellwarth, en limitarse a provocar

un interés morboso en la gente. Pueden horrorizarse, rechazarlo, quedarse fascinados o temerlo, pero sus emociones, las emociones clásicas de compasión y terror, no entran en juego. [...] El público ya no se conmueve por Guernica [...]. Nos hemos embrutecido demasiado. Las atrocidades se han convertido en algo demasiado común para afectarnos. Se ha alcanzado un punto irreversible en la emoción humana. [...] La gente sólo es capaz de emocionarse individualmen-

te, por sus tragedias personales, pero éstas inducen únicamente a la autocompasión. Públicamente sólo se conmueve por la emoción falsa. La Dama de las Camelias produce ríos de lágrimas, pero la realidad no. [WELLWARTH, 1978, 135-136].

Por eso este happening huye de la autocomplacencia para ofrecer una revisión histórica que exige una toma de postura ideológica antes que emocional, gracias a las técnicas documentales y al distanciamiento. La apelación al público no se produce de forma irritante ni violenta, sino que surge con grandes dosis de espontaneidad y sencillez. Hemos de tener en cuenta otros factores que pueden condicionar la recepción de una pieza como *Guernica*. A diferencia de lo que sucedía en Estados Unidos o en Europa, la situación política y social de la España franquista confería al teatro contestatario carta de naturaleza por su misma actitud subversiva. De modo que es fácil imaginar que el estreno de una obra como ésta hubiera encendido los ánimos del respetable con más fervor que entre públicos acostumbrados a la libertad de expresión. Con todo, la sólida construcción de la obra y la belleza de los textos monologados inducen a establecer un criterio de valor alejado ya de su oportunismo político. En opinión de Ricart Salvat,

Guernica une ese gran acierto de López Mozo [la experiencia del happening] a la gran tradición del teatro político, de la Agit-prop del teatro piscatorio y de los Living Newspapers. *Guernica* es un texto más complejo, pero en el fondo más teatral, menos inhabitual, podríamos decir para entendernos. En esa pieza el texto juega un papel muy importante y el texto es, además, de una belleza literaria extraordinaria. [SALVAT, 1986, 25].

De hecho, ésta es una de las obras tempranas más conseguidas de López

Mozo. Supone una transformación del universo dramático en el que nos habíamos movido hasta ahora, al centrarse en un acontecimiento de la historia española reciente sin subterfugios encubridores. Impensable que la obra pudiese pasar censura. En la actitud de López Mozo reconocemos la de otros dramaturgos coetáneos: harto de utilizar estrategias enmascaradoras (que tampoco aseguraban la difusión de sus piezas), opta por escribir lo que quiere y como quiere, sin tener en cuenta ni limitaciones políticas ni económicas. Porque es evidente que el derroche de medios técnicos debía resultar inabordable para los grupos que habitualmente representaban las obras de López Mozo. De modo que estamos ante un puro acto de rebeldía frente a las restricciones que impone la infraestructura oficial, represiva en lo político y retrógrada en lo teatral.

El dramaturgo pone en escena el que ha sido calificado por Antonio Elorza como “uno de los acontecimientos emblemáticos del siglo.” [ELORZA, 1997, 12]. El bombardeo de Guernica por la Legión Cóndor supuso no sólo a destrucción de un símbolo sagrado para el nacionalismo, sino, ante todo, una muestra de las tácticas fascistas y su guerra sucia. *Guernica* transmite el sentimiento del autor ante la crueldad de la guerra contra los inocentes, pero también el rechazo del fascismo y de la mentira. Por primera vez se bombardeaba desde el aire a la población civil en una ciudad abierta. Si López Mozo se apoya en el cuadro de Picasso es porque éste trata de atestiguar mediante la expresividad pictórica lo mismo que el happening analizado, según el pintor:

mi horror frente a la casta militar que ha sumido a España en un mar de sufrimiento y de muerte [*Ibidem*].

El afán de ser fiel a la verdad, a la realidad negada una y otra vez desde el franquismo, es lo que obliga a López Mozo a forzar las técnicas del teatro

documento, muy visibles en el programa de mano y en las proyecciones. Especialmente cuando Franco nunca reconoció la responsabilidad de tal acción, que atribuyó a una maniobra propagandística de “los rojos”. No se trata tanto de mostrar la verdad para reclamar venganza como para evitar la impunidad de hechos atroces. De ahí que López Mozo insista tanto en la necesaria transmisión de la verdad. Por eso, en el cuadro y en el happening, la Portadora de la Lámpara adquiere un papel privilegiado. Señala Elorza que esta figura con la lámpara está presente en todos los bocetos, y

permite al menos que el episodio sea desvelado. No cabe olvidar que la oscuridad que envolvió al genocidio armenio fue un aliciente para que Hitler decidiera el exterminio de los judíos y por algo el franquismo hizo todo lo posible para enmascarar lo ocurrido. [ELORZA, 1997, 12].

Y hay también, como sucede en otras obras de López Mozo, un discurso antibelicista que obliga a censurar no sólo esta masacre, sino todas aquellas que cita en el programa de mano, y que al final del discurso de la Portadora de la lámpara se concretiza así:

Encended vuestras antorchas y mantenedlas así mientras en el mundo los pueblos sean destruidos y sus gentes matadas. [p.31].

El compromiso político va cobrando fuerza en este ejercicio de rebeldía contra las circunstancias que no desatiende la necesidad de explorar todas las técnicas teatrales con un objetivo de coherencia poética. Nos encontramos en *Guernica* con un anticipo de lo que va a ser una lucha denodada contra toda limitación a la expansión natural de su teatro, sea la represión franquista, sea

la insuficiencia de medios técnicos. Desde la *imposibilidad* se produce el que acaso sea uno de los espectáculos potencialmente más enérgico, arriesgado en contenido y en expresión dramática. Desgraciadamente, la imposibilidad de representar *Guernica* en su momento impide comprobar la eficacia y fuerza escénica que le suponemos. Baste señalar la valoración que hace de esta pieza Ruiz Ramón para entender hasta qué punto se estaba privando al teatro español de su evolución hacia un auténtico teatro de vanguardia que pudiera conectar con las demandas sociales:

La obra, magníficamente escrita, es un hermoso poema dramático. Estamos seguros que, representada, constituiría un bello, profundo e impresionante espectáculo teatral. López Mozo alía en *Guernica* los poderes de la imaginación dramática a los de la imaginación poética [...], creando el único happening poético que conozco, happening literariamente valioso como simple texto, original y eficaz como drama y auténtico como testimonio. [RUIZ RAMÓN, 1986, 546].

3.4. *Maniquí (Happening macabro)* (1970).

a) *El Urogallo* nº7. Madrid 1971, pp. 67-75.

Censurada en 1971.

Es éste uno de los happenings más “ortodoxos” creados por López Mozo (si tal calificativo puede atribuirse a un happening) porque encaja con facilidad en los rasgos distintivos que establecíamos en el capítulo primero. La estructura en *compartimentos* se realiza a través de 15 tiempos muy breves. La desnudez del escenario se corresponde con la de la acción y con el planteamien-

to lineal que hace del proceso social. El diálogo es sustituido por una serie de actividades o tareas que realizan los personajes de forma automática. Como en los dos primeros happenings comentados, el contenido metonímico de la escena es exacerbado y los símbolos tan evidentes que no precisan aclaración. Desde esas premisas generales podemos referir lo que sucede en los distintos compartimentos establecidos por el autor y que se corresponde a lo que él denomina “tiempos”.

Como en otras ocasiones, la pieza incluye la entrada de los espectadores en la sala en el Tiempo Uno, que es una mera acotación escénica referente a objetos y sonidos: gran reloj de una sola manecilla, el fuerte tic-tac, una banqueta, seis biombos numerados y un espejo sin cristal. En el Tiempo Dos los Pegadores de carteles colocan un cartel en cada biombo con distintas figuras de la baraja española mientras el Barrendero extiende basura (“principalmente bollín” [p.69]) alrededor del espejo. Salen. El Tiempo Tres representa el nacimiento. El actor A, con su membrana amniótica y su cordón umbilical es seguido por el actor B, desnudo, que ayuda al primero a romper el cordón y quedar también desnudo. En el Tiempo Cuatro el actor B pide a A que pare el reloj, pero éste sólo consigue reducir su velocidad. A partir de aquí, cada Tiempo se relaciona con los maniquíes que aparecen tras los biombos, y cada vez que concluye una acción núcleo -maniquí, vestir y desnudarse A- la manecilla marca una hora más, hasta acabar en las doce. En el Tiempo cinco, el actor A, desnudo frente al espejo, comenta el paso del tiempo. El actor B descubre tras el biombo negro un maniquí con objetos militares y se viste con ellos. El Tiempo Seis corresponde a la “Ceremonia del rey coronado” [p.71]. El segundo biombo (rey de espadas) contiene un maniquí con los atri-

butos reales, que el actor B coloca a A al compás de marcha real. Tras el tercer biombo -caballo de bastos- que da lugar al Tiempo Siete, hay otro maniquí con objetos de general, incluidas condecoraciones. B viste a A al son de marchas militares. A dirige la guerra contra el público y es condecorado por B. Sucio de hollín, A se va despojando de todo y se arranca las medallas. El Tiempo Ocho descubre el maniquí del cuarto biombo ("sotana" de copas y oros) con los atributos papales. De nuevo B viste a A, quien realiza frente al público la "ceremonia del éxtasis" con "música sacra triunfal" [p. 72]. El quinto biombo es el as de oros (Tiempo Nueve) y muestra un maniquí con el atuendo de hombre de negocios. B vuelve a vestir a A, que muestra el poder económico en la "Ceremonia del ejecutivo" [p. 73], con música de sala de fiestas. Ya sucio, repite acciones de los tiempos anteriores, conservando algunas prendas. Porque en el Tiempo Diez el actor A se coloca de mala manera objetos de todos los atuendos precedentes y muestra intranquilidad. El Tiempo Once da entrada a los Leñadores, que destrozan el biombo negro con sus hachas al son de música electrónica. B agita su porra y A llega al paroxismo. Los Leñadores destruyen todos los biombos -excepto el blanco- y los maniquíes. En el Tiempo Doce, el biombo blanco muestra un maniquí con un cordón umbilical a modo de horca. B colabora para que A ocupe el lugar del ahorcado. Ata el extremo del cordón a la manecilla del reloj, que recobra intensidad. En el Tiempo Trece B contempla a A (cada vez más tenso el cordón) y en el Tiempo Catorce recoge un trozo de cordón, se lo coloca alrededor del cuello y espera turno. El Tiempo Quince representa la muerte. A está a punto de perecer y le pide a B que retire la banqueta mientras "el tic-tac suena enloquecedor en toda la sala" [p. 75].

De modo que los quince tiempos de *Maniquí* son un compendio de las formas de dominio social a través de la historia:

Trata del relevo histórico de las tiranías desde el feudalismo hasta el relevo de la industria, el capitalismo. Cada sistema, cuando lo hunde su propia decadencia, es sustituido por otro igual en lo que se refiere a la opresión del pueblo, hasta que, al final, al dictador no le queda otra salida que ahorcarse en la manivela del reloj que poco a poco va tirando del nudo corredizo alrededor de su cuello, como imagen de que la historia termina juzgando a los opresores de los pueblos. [SAALBACH, 1978, 4].

Con este trasfondo temático, interesa comprobar otros elementos fundamentales para transmitir una visión del proceso social que siempre se relaciona con el poder militar.

Los siete personajes que aparecen en la relación inicial tienen nombres genéricos: dos Pegadores de carteles, un Barrendero, dos Actores (denominados A y B) y dos Leñadores. Visto el repertorio de personajes, es fácil reconocer la despersonalización a que López Mozo nos tenía habituados desde sus primeras piezas absurdistas. Ahora volvemos a encontrar una organización basada en las tareas que realiza cada personaje y, aquellos sobre los que recae el “protagonismo” de la pieza, son ya clasificados con una mera denotación diferenciadora (A y B). La cosificación del personaje en beneficio de los objetos -que había comenzado ya en *Negro en quince tiempos*- hace problemático utilizar categorías tradicionales en la exégesis dramática, especialmente la de “personaje”. Se trata, otra vez, de “ejecutantes”. Esta condición es la única en el caso de los Pegadores de Carteles y el Barrendero, que sólo aparecen en el Tiempo Dos para preparar la escena ante el público. De hecho, nada nos impi-

de considerar a los espectadores como partícipes también de la representación, ya que como tales son incluidos en el Tiempo Uno, y su colaboración no es de naturaleza muy distinta a la que antes hubieran realizado los técnicos o los atrezzistas. Lo mismo sucede con los llamados Leñadores, cuya aparición en escena se reduce al Tiempo Once para destruir los biombos sin intervenir en la acción de los Actores (*"los Leñadores se entregan a su trabajo sin prestarle atención"* [p. 74]). De modo que este grupo aparece para la realización de actividades muy concretas, relacionadas con los objetos de la escena que se precisan para constituir el espacio escenográfico y desaparecen sin que en ningún momento haya comunicación alguna entre ellos, o con los Actores A y B, o con el público.

Sólo los Actores A y B, que entran en el Tiempo Tres, permanecen en escena hasta el final y entablan un mínimo diálogo. Poco se puede decir de ellos, ya que el texto espectacular y el literario ofrecen apenas unos rasgos escuetos y esenciales, como corresponde a su índole simbólica. El movimiento y la palabra son lo único que los diferencia de los maniqués que se hallan tras los biombos, pero el uso que hacen de tales dotes tienen que ver más con un autómatas que con un ser humano. Ningún sentimiento, ninguna emoción, ninguna duda. Ni siquiera ante el paso del tiempo y la muerte prevista. La existencia de dos actores responde a que las acciones que ejecutan precisan la ayuda de otro (el B), incluida la muerte final de A. Y, sobre todo, a la necesidad de mostrar la complicidad: A necesita de B tanto como B de A. La relación que mantienen A y B responde siempre al mismo esquema básico: A ordena y B obedece, no existe ningún otro tipo de intercambio, y tanto A como B asumen estos papeles sin asomo de conflicto. Pero es B quien facilita las sucesivas representaciones de A y quien, mediante su fuerza, consigue prolongar su

duración (ralentiza el reloj). Ambos quedan igualados en el momento final, cuando B se coloca alrededor del cuello un trozo del cordón umbilical. El automatismo con que A desempeña los roles que imponen los maniqués es el mismo con que B coopera, desprovistos de cualquier signo volitivo o crítico. Los disfraces que aparecen tras los biombos actúan a modo de máscaras que dotan de una personalidad estereotipada y simbólica al actor A, mero soporte material para representar las distintas fuerzas y poderes sociales.

Maniquí aparece con el subtítulo de "*Happening macabro*", y es, ciertamente, uno de los ejemplos, aunque tardío, de las posibilidades formales que aportan las nuevas tendencias dramáticas a la dramaturgia de López Mozo. Como hemos visto, la estructuración en breves tiempos diseñados para "compartimentar" distintas situaciones y el planteamiento de los "personajes" y sus tareas, responden por completo a la calificación genérica empleada por el autor. Hemos de añadir, además, su carácter esquemático, que deja amplia libertad al director o al actor en un posible montaje de la pieza, especialmente en las que López Mozo llama "ceremonias" y que consisten en desarrollos simbólicos que identifiquen fácilmente el concepto que se quiere representar: la guerra, la monarquía, la Iglesia, el dinero, etc. Esta estrategia está de acuerdo con el carácter de toda la obra, dominada por profundas relaciones simbólicas cuyo verdadero alcance es, en algunos casos, evidente, pero que en otros recurre más al poder sugeridor de la imagen empleada, configurando una obra de marcado carácter visual. La imprecisión espacio-temporal responde a la necesidad de circunscribir la secuencia de las distintas estrategias históricas de dominio a la brevedad de la pieza. No es extraño que entre todas esas formas de control sea fácil reconocer las más cercanas al tiempo que comparten autor y receptor.

Dado que la palabra está casi ausente, interesa que nos centremos en la configuración de elementos visuales que van apoderándose de la escena. Elemental resulta la recurrencia a las figuras de la baraja española para establecer el contenido de cada biombo: el rey de espadas (monarquía), el caballo de bastos (el general) y el as de oros (el ejecutivo), y no debemos dejar de resaltar la ironía de la *"sotana de oros y copas"* [p.72] con que se representa al maniquí del Papa. El bloqueo de las capacidades verbales y el esquematismo de los símbolos contribuyen a destacar el ritmo con que se suceden las escenas y su estructuración repetitiva, lo que sin duda influye en el concepto de fugacidad y de inutilidad que intenta transmitir.

El reloj inmenso y atronador que preside la escena va marcando cada uno de los momentos de la obra con el avance de las horas y se convertirá en la horca de los actores, simbolizando el transcurso del tiempo histórico. Todo lo que sucede en escena, el paso del hombre por los distintos roles, no parece afectar a los protagonistas, que se suman al juego sin entusiasmo pero sin resistencia, con esa sensación de las obras de López Mozo de que todo es un callejón sin salida. Sin embargo, el tic-tac que marca el paso del tiempo sí logra intranquilizar a los actores (a A *"Le molesta el giro vertiginoso de la manecilla"* y B, tras conseguir suavizar su marcha *"sale satisfecho"* [p.70]). A pesar de la escasez de diálogos señalados en el texto, aparecen referencias explícitas al tiempo *"imposible"* de detener, aunque B consiga *"que vaya más despacio"*. En el tiempo cinco, A insiste : *"Prepárate. A pesar de todo, el tiempo pasa"* [Ibídem]. La clave simbólica permite descifrar la inquietud de los actores, ya que sólo el transcurso temporal será capaz de poner fin a los distintos sistemas de poder representados en los maniqués. En un espacio escenográfico dominado por los objetos, donde la aparición de los actores no contribuye en absoluto a estable-

cer su condición humana, el centro de la escena la ocupa un gran reloj, que demuestra su protagonismo desde el ingreso de los espectadores en la sala, tan ensordecedor y “*vertiginoso*” que el actor B tiene que ralentizarlo. En el tiempo final, la última acotación vuelve a señalar: “*El tic-tac suena ensordecedor en toda la sala*” [p.75].

Son otros los elementos que requieran un mayor esfuerzo de descodificación. El biombo negro, el primero en descubrirse y que viste con elementos militares a B durante toda la representación se asimila con la tendencia destructiva del poder sobre quien lo ejerce y sobre quien lo sufre (ya que es B quien viste a A en sus sucesivos roles) y con la incapacidad para rebelarse contra un destino que puede ser alterado. La visión que López Mozo transmite va más allá de la desilusión ante las recreaciones del poder: hay una especie de fatalismo en asumir una condición que ni se plantea la posibilidad de rebeldía o enmienda, como si el hombre estuviera hecho sólo para dominar o ser dominado. Por el contrario, el biombo blanco es entendido como una liberación, como el futuro sin escribir que el autor no quiere aventurar. Resulta fácil identificar el resto de símbolos: el poder político en el rey que gobierna la sala; el poder militar, la guerra (aquí contra el público), el totalitarismo...; después, ya inservible, el poder religioso, simbolizado en la parafernalia papal, y, por último, el poder económico. La síntesis de todos ellos es lo que sume al hombre en un estado de desconcierto.

La utilización de elementos simbólicos es una constante en todos los autores del Nuevo Teatro Español, y no deja de resultar sintomática la recurrencia a los mismos significantes y referentes. Sin que pueda hablarse de influencias, no podemos dejar de recordar la utilización de las figuras de la baraja en la obra de Ruibal *Su Majestad La Sota*, donde aparecen los reyes de

la baraja y la sota como figuras alegóricas de los poderes y métodos utilizados por gobiernos totalitarios⁴. Aquí aparece un maniquí con atributos papales; en *Pasodoble*, de Romero Esteo, es también un maniquí quien pasa por obispo. En cualquier caso, los dramaturgos españoles de los setenta llenan sus obras de figuras militares y religiosas, aludiendo a la situación política que tratan de desafiar. Desde luego, el estamento eclesiástico genera tantas susceptibilidades como el político, dado el papel de la Iglesia durante el franquismo. La censura, otra vez, entendió bien el alcance crítico de esta pieza.

El inesperado regreso al happening sorprende, sobre todo, por el abandono de cualquier intento de interacción con el público, una de las constantes que López Mozo había privilegiado en su utilización de esta forma dramática. Y es que el espectador debe tomar partido no en la representación, sino fuera de ella. La orientación universalizadora facilitada por la abstracción de la pieza cobra sentido concreto e inmediato sólo en relación con el receptor, a quien se exige que no cumpla su papel amparándose en discursos impuestos por las cartas de la baraja y que se atreva a actuar con voluntad propia. Por eso no necesita que el espectador intervenga en escena: su participación se corresponde con el lugar que ocupa en la historia y con el que tiene posibilidad de conquistar. Recordemos que el actor A dirige la guerra “*contra el público*” [p.72] en el Tiempo Siete, y en el Tiempo Nueve se insiste en que “*manifiesta al público su poder económico y la agresividad publicitaria mediante la ceremonia del ejecutivo*” [p.73], de modo que la situación del receptor en el conflicto no deja lugar a dudas.

Si formalmente *Maniquí* remite a sus primeras obras, especialmente a

⁴ Véase el análisis de Wellwarth en el artículo “Teatro español de vanguardia” [WELLWARTH, 1970].

Moncho y Mimí o a *Blanco y Negro en quince tiempos*, también transmite similares sentimientos de desolación y desvalimiento que sus predecesoras, contribuyendo, en su esquematismo, a configurar una idéntica visión del mundo. El calificativo “*macabro*” delata la subjetividad del dramaturgo y la desolada visión sobre la historia del hombre. Imposible de otro modo si no aparece nada capaz de variar el rumbo de la historia. La sensación que produce *Maniquí* es la de una ausencia ficticia: la del público y la sociedad. El poder de los maniqués, que parecía no dirigirse contra nadie, tiene en el público su objetivo, como demostraba el texto espectacular. Y, del mismo modo, la omisión de cualquier hecho capaz de alterar la sucesión de ceremonias corresponde a la pasividad de una sociedad consentidora, ausente sólo en apariencia porque sobre ella recae la responsabilidad histórica. Si las distintas tiranías sociales van agotándose, otras pasan a ocupar su puesto, e incluso coinciden restos de todas ellas en el Tiempo Diez. La aparición de los Leñadores -impertérritos ante las amenazas de B- y la destrucción de las estructuras del pasado, dejan abierta una posibilidad de cambio, defendido con la radicalidad característica de López Mozo, pero el texto regresa de nuevo al dominio de lo “*macabro*” con el ahorcamiento, sólo entrevisto, de A y B. La interrupción abrupta del happening en este punto supone una interpelación al público sobre lo que ha de venir después. La persistente pregunta que López Mozo planteaba en *El testamento* y que cierra *Maniquí*, encontrará en el siguiente happening alguna de sus posibles respuestas.

3.5. *El caserón* (1972).

Inédita. Manuscrito mecanografiado del autor en el fondo bibliográfico de la Biblioteca de la Fundación Juan March.

El último happening de López Mozo es el más insólito y arriesgado de todos ellos. Aunque el contenido no es nuevo (ya lo trató en *El testamento* y volverá a hacerlo en *Compostela*), su formalización es del todo sorprendente. Considerado por algunos el mejor de sus happenings [Cfr. SAALBACH, 1978, 4], no alcanza la hondura conmovedora de *Guernica*, pero es el mayor acercamiento a un renovado teatro de la crueldad y a sus dimensiones pragmáticas. El autor ha subtitulado esta pieza con la definición "*Esquema para un Happening*", lo que da idea del carácter de propuesta libre susceptible de admitir diversas realizaciones, en la línea de sus predecesores. Aparece en el manuscrito como una pieza breve cuya representación ampliaría considerablemente la aparente duración del texto dramático. Como es un "*esquema*", la obra se divide en diversos apartados correspondientes a :

- Participantes
- El escenario del Happening
- La visita turística
- El ejemplar zoológico
- Los recién llegados
- El manifiesto de los empleados y los celadores
- Obras de reforma
- La invasión
- Epílogo (Incluye cuatro posibles soluciones al conflicto).

El auténtico eje estructurante es el espacio, tanto en su dimensión física como simbólica: el caserón que da título a la pieza. El espectáculo discurre por ese lugar caduco y desvencijado como si de una visita pública se tratara, y a través de las distintas habitaciones, los espectadores, que son los Visitantes, asisten a esta curiosa representación de la que también forman parte.

Un viejo caserón ruinoso y decadente, con escasos vestigios de su antiguo esplendor, ha sido convertido en museo por sus herederos. Los Visitantes (los espectadores) son dirigidos en su recorrido por la voz de un locutor y por numerosos carteles que se dedican sobre todo a prohibir, más que a orientar. Los Celadores y Empleados del caserón no responden nunca a los Visitantes ni establecen ningún contacto con ellos, sólo duermen (roncando) y comen. El lugar está lleno de porquería y de restos de comida, pero lo más inmundo es un “ejemplar zoológico”, extraño y monstruoso, expuesto en su jaula. Se trata de un engendro mezcla de todos los horrores posibles que come y “defeca ininterrumpidamente durante doce horas diarias” [p.9].

Aparecen los “Miembros de la Comisión de Reformas Urbanas y de la Asociación para la pronta incorporación a la Comunidad de Propietarios de edificios de tres pisos” [p.10], con los pertrechos de albañiles, carpinteros, fontaneros, etc., capitaneados por un Presidente, que es el que evalúa el estado en que se encuentra el caserón. Pretenden llevar a cabo “un buen lavado de cara” y levantar un piso más para solicitar la incorporación a la “Comunidad de Propietarios de edificios de tres pisos” [p.11]. Sus órdenes, repetidas hasta lo ininteligible por sus seguidores, se acompañan de insultos a la indolencia de los Celadores y Empleados, que reciben sin inmutarse los improperios. Finalmente, acaba por cundir el pánico entre ellos ante tan novedosa situación y redactan

un manifiesto que será leído por el Locutor. En él defienden su buen hacer durante años y acusan a los recién llegados de cometer una intromisión fuera de lugar. Renuncian a las reformas, que podrían llevar el caserón a la ruina, además de valorar el bagaje histórico del polvo acumulado. El Presidente no hace caso alguno a sus exigencias de continuidad y da comienzo a las obras y a las tareas de limpieza. Como la incomodidad del lugar debe resultar intolerable, el autor advierte que a estas alturas debe ser imposible para los Visitantes abandonar el recinto si así se lo propusieran.

Al abrir las ventanas entran los comandos del DER, "Demoledores de Edificios Ruinosos", que empiezan su ofensiva contra la permanencia del edificio. Luchan contra Celadores, Empleados y los Miembros de la Comisión, hasta que llegan los Bomberos. En este punto, el dramaturgo interrumpe su esquema para "apuntar todos los finales posibles" [p.22].

La primera solución, al parecer la más difícil, es el triunfo total de los comandos del DER, que supondría la demolición de la casa y la instalación de un mural donde se representara el nuevo y moderno edificio que ocuparía su lugar. La segunda posibilidad sería que los Bomberos, dada su abundancia de medios y mejor preparación, consigan hacerse con el control de la casa, en cuyo caso, o bien se convierte en Parque de Bomberos, o bien se la ceden a los enemigos del DER. En este caso, el autor apunta la conveniencia de que un miembro del DER consiga infiltrarse en la fiesta de celebración para boicotear sus propósitos y apunta una original solución: inflar el cuerpo del ejemplar zoológico hasta que su estallido acabe con todo, que es, al fin y al cabo, lo que pretende el DER. No resulta muy convincente la tercera solución, ya que la victoria indiscutible de Empleados y Celadores no parece probable dada su manifiesta incapacidad para todo. Y la cuarta y última posibilidad, el triunfo de los

“Miembros de la Comisión de Reformas Urbanas y de la Asociación para la pronta incorporación a la Comunidad de Propietarios de edificios de tres pisos”, también es desechada por el dramaturgo dada su impotencia para hacer frente a situaciones extremas que no pueden ser resueltas con falsas promesas y brillantes proyectos.

La clave simbólica de esta pieza permite descifrar su verdadero significado y no sólo como planteamiento, puesto que, pese a la pretensión de admitir distintos finales, está muy claro cuál es el que el autor apoya. Independientemente de cuál fuera el desarrollado en una hipotética realización del happening, es evidente que se trata de una alegoría sobre la necesidad de cambiar el orden político y social sin concesiones a pequeñas reformas. Lo que se erige como solución idónea, a la vista de cómo están las cosas, es la destrucción de todo para crear un nuevo estado totalmente diferente.

La lucha entre las actitudes continuistas, aunque apoyen alguna reforma, y la voluntad de ruptura total, enfrenta a los diversos participantes en el happening para mostrar la situación política española en los últimos años del franquismo. Las distintas situaciones dramáticas aparecen prefiguradas ya en el esquema propuesto por el autor, de modo que nos limitaremos a señalar que el conflicto establecido entre Empleados y Celadores, por un lado, y los Miembros de la Comisión y de la Asociación, por otro, cambia de rumbo y se intensifica notablemente con la aparición de los DER. La llegada de los Bomberos supone tan sólo el fin de la batalla, que ha de dirimirse, según desea el autor, a favor de los DER.

Bajo el título de “Participantes” incluye López Mozo una serie de grupos que desempeñan unas funciones determinadas. Resulta, por tanto, indiferente

su caracterización individual en beneficio de una serie de rasgos colectivos que representan una actitud. De esta forma, la alegoría del happening condiciona también la configuración de los personajes. Lo más relevante es que el autor implica a los espectadores en la categoría de Visitantes, en principio meros observadores, pero que pueden llegar a tomar parte en algunas acciones del happening. Así, se plantea la posibilidad de un intento de huida ante la caótica situación que se produce entre el griterío y las tareas de los Miembros de la Comisión y de la Asociación, o por las sensaciones desagradables que han de provocar Celadores y Empleados con su forma de comer, eructos o ronquidos, por no hablar del fétido olor que despiden el Ejemplar Zoológico. Pese a tantas incomodidades los Visitantes no deben hallar nunca la salida. Plantea también el autor las reacciones más previsibles cuando estalla la lucha con el DER y los Bomberos, que han de ser, según la lógica, la de ponerse a salvo, aunque no deja de consignar que

los Visitantes pueden abrir un tercer frente, pero ésta es sólo una remota posibilidad [p.21].

Los denominados “Miembros de la Comisión de Reformas urbanas y de la Asociación para la pronta incorporación a la Comunidad de Propietarios de edificios de tres pisos” se constituyen, según indica el autor, por

grupos de albañiles, carpinteros, decoradores, barrenderos, artistas plásticos y camareros [p.2].

Sin embargo,

son simples aficionados a esas tareas y a ellas dedican sólo sus horas de ocio [p.10].

Lo que más llama la atención es que, junto a los instrumentos propios de esos trabajos -escobas, serruchos, tenazas, etc.- su verdadera condición la delatan su atuendo y maneras: "*Visten y se comportan elegantemente*" [Ibídem], incluyendo relojes de oro, puros habanos, corbatas, maletines... En definitiva, evidencian en sus rasgos externos la contradicción de base que contamina su comportamiento. Más adelante, el mismo autor dice de ellos que

saben ser brillantes, utilizan con habilidad las coyunturas favorables, sobre el papel proyectan ambiciosos programas, dominan el difícil arte de prometer y no dar, pero ante situaciones extremas, como el avestruz, esconden la cabeza bajo el ala [p.24].

Tal retrato tiene mucho que ver con lo que este grupo simboliza en el juego metafórico establecido en la obra. A ellos les corresponde llevar a cabo pequeñas reformas que permitan sanear la imagen deteriorada de nuestro país sin que realmente se produzcan cambios en profundidad. Sus pequeñas componendas permitirían, sin embargo, que el resto de países occidentales (Comunidad de Propietarios de edificios de tres pisos) aceptaran el nuevo talante reformista. Son, por ello, mal mirados por los inmovilistas, pero su verdadero enemigo son los que exigen un cambio en profundidad. Su victoria, no lo olvidemos, sólo es concedida por el autor en el caso de que les sea cedido el caserón por las fuerzas militares o policiales (los Bomberos). Al frente de ellos, el Presidente se erige en portavoz. Su capacidad de mando y sus formas

de reaccionar revelan que bajo su apariencia educada se esconde la intolerancia y la violencia. No consiente que el Locutor acabe el manifiesto de los Empleados y Celadores, no cesa en repetir insultos y en ofrecer “*notorias muestras de ira*” [p.10]. Temen perder el poder sobre la ruina no sólo a manos de sus enemigos naturales, sino también vislumbran la posibilidad de que los propios Bomberos puedan contribuir a la destrucción total. El involucionismo, no es, por tanto, la solución que desean. Son, con todo, representantes de actitudes conservadoras que se exhiben en su formas de vestir, de comportarse y de hablar, incluidos las exclamaciones del tipo “*¡Por María Santísima!*” [Ibídem] o similares.

Los Empleados y Celadores componen un grupo caracterizado por ser la viva imagen de la desidia, la pasividad y la indolencia:

Visten viejos uniformes impregnados de suciedad [...] Es difícil encontrar a alguno de ellos de pie o sentado correctamente. La mayoría permanecen tumbados en las camas o divanes o recostados en sillas y sillones con las piernas por alto, apoyadas en los tableros de las mesas [p.6].

Su afán por mantenerlo todo como está y garantizarse su cómoda función (dormir y comer) les hace insistir en su condición continuista con otro gesto revelador:

Cuando algún Empleado abandona su lugar, cosa ciertamente infrecuente, coloca un cartel que dice: RESERVADO. [p.7].

No pronuncian palabra, su organización se mantiene a base de carteles en los que prohíben todo, ordenan o imponen silencio. Es a través de sus acti-

tudes y gestos como se manifiesta su auténtica función en el happening. Inmovilistas hasta la caricatura, no se inmutan ante los insultos que les profieren los Miembros de la Comisión y de la Asociación, siendo éstos sobre todo referentes a su indolencia (*Vago, Qué bien vas subido en el macho, Pandilla de inútiles, A ti no te van a salir callos en las manos, Gandul, Holgazán*, etc.) sin renunciar al insulto personal (*Cabrón, Maricón, Hijo de puta* [pp.12-13]). Sólo cuando ven en peligro su poltrona, deciden firmar el desatendido Manifiesto. El repugnante Ejemplar zoológico se incluye entre sus competencias, y a pesar de lo repulsivo que pueda parecer, es motivo de orgullo para el encargado del Departamento de Conservación. En definitiva, está clara la filiación de este grupo como aquellos sectores de la sociedad española más recalcitrantes que, controlando el poder, pretenden mantenerse en él sin oír las voces del exterior. Sus verdaderos enemigos no son los Miembros de la Comisión y de la Asociación, sino el DER, aunque para ellos cualquier cambio, por aparente que sea, significa el fin. Es claro que nunca podrían triunfar en la batalla, no sólo por su manifiesta incapacidad, sino también porque es imposible mantenerse en una imperecedera actitud autista ante los cambios del entorno.

Los Bomberos, pese a su breve intervención, resultan definitivos para la conclusión del happening, ya que son los únicos capaces de hacer frente a los DER, por preparación y por medios. Podemos identificarlos con fuerzas policiales o militares, pero su desinterés político hace pensar en ellos como fuerzas extranjeras. De ahí la actitud de los Miembros de la Comisión y de la Asociación, que, si por un lado, necesitan de ellos para reducir al DER, por otro su intervención puede hacer peligrar el continuismo reformista que defienden. Por eso, aunque

respiran satisfechos por el refuerzo que llega, [...] Temen, no sin fundamento, que entre los comandos del DER y los Bomberos acaben con sus planes de reforma. [pp. 21-22].

Los Comandos de Demoledores de Edificios Ruinosos (DER) son los invasores que *“con el aire limpio penetran por las ventanas y balcones”* [p.19]. Representan, en todos los niveles de significación, la antítesis de los inmovilistas y los reformistas. En su aspecto, porque son *“gente joven, arrojada, perfectamente preparada”* y no vagos o aficionados; en sus acciones porque se dedican a tachar los antiguos letreros de los Empleados y Celadores, a pintar consignas revolucionarias, y a demoler las endeble reformas realizadas. Encarnan un futuro nuevo y distinto que no quiere dejar rastro de la vergüenza pasada. Sus letreros incluyen signos tan evidentes como estos: *“Por un futuro digno. Demolición”*, *“No a las falsas reformas”*, *“Este edificio no tiene cimientos”*, *“En esta casa sólo caben unos pocos. Hagamos otra mayor en la que haya sitio para todos”* [pp.19-20]. Si está clara su filiación ideológica contraria por completo al anterior estado, resulta también evidente que gozan de las simpatías del autor, favorable a que sean los DER los que se alcen con la victoria. Si ello no fuera posible desde el principio, López Mozo les ofrece una nueva posibilidad, consistente en explotar al monstruo para acabar con todo de una vez.

Pero es el espacio el absoluto protagonista del happening, más que los propios Visitantes o los Participantes. Este caserón es el símbolo de España, de su situación social y política, de ahí la exigencia de mantener a toda costa las referencias espaciales indicadas por el dramaturgo, aunque un espacio escénico así concebido dificulte su hipotética representación tanto como el conflicto abordado. Más aún si pensamos que debe quedar destruido al final de la acción representada. La mera descripción es muy reveladora de la carga ideológica

que encierran las indicaciones escénicas: es “*viejo*”, “*ruinoso y abandonado*”, tan sólo muestra “*huellas de su pasado esplendor*” [pp.3-4], y conserva retratos y cuadros con temas militares y religiosos. Pero su valor ha desaparecido en la actualidad y sólo interesa para que algunos puedan vivir de las rentas y otros mantener sus privilegios. De hecho, lo único que funciona es la cocina que usan Empleados y Celadores. En resumen, todo en ella es pura decadencia, tanto por lo ruinoso de su estado físico como por los valores que representa, simbolizados en los temas de los cuadros y la extinción de su biblioteca incendiada. Es la imagen de un antiguo orden reutilizado y explotado contra viento y marea, apoyado, además, en un estado totalitario y censor, como demuestran los carteles que lo invaden, y cuya única “peculiaridad” es albergar al monstruo, al dictador, el único ejemplar caduco de una especie desaparecida y sin sentido.

Imposible concebir este engendro como personaje, cuando apenas resulta admisible su categoría de objeto. Sólo come y defeca, pero es la razón de ser de Empleados y Celadores, que redactan el manifiesto “*en un lugar próximo a la jaula*” [p.14]. De modo que el fuerte impacto visual y odorífero ha de suscitar entre los espectadores nuevas reacciones de repulsión que sumar a las causadas por los comportamientos de Empleados y Celadores. Porque como happening que pretende ser, *El caserón* busca provocar auténticas sensaciones de repulsión y rechazo en los espectadores para forzar su posible participación. En cualquier caso, actúen voluntariamente o no, ya están incluidos en la acción por el autor bajo la condición de Visitantes.

La atención prestada al espacio y al espectador avalan la inclusión de esta pieza en la categoría del happening, a la que responde de forma muy especial la indeterminación de su final, que, al menos en teoría, depende del desa-

rollo global de las acciones representadas. Y deberíamos señalar en teoría, porque, si bien es cierto que López Mozo trata de ofrecer posibilidades a todos los bandos, dos de ellas aparecen desestimadas por la lógica que él mismo establece. Y la posibilidad de triunfo de los Bomberos, con la cesión del caserón a los enemigos del DER, vuelve a reconsiderarse con una nueva acción boicoteadora de un miembro infiltrado. En definitiva, se trata de cerrar la obra con una voluntad firme de otorgar el triunfo a los DER, pase lo que pase, y recurriendo a los medios que sean precisos.

Al analizar los personajes hemos señalado algunos procedimientos utilizados para caracterizar las diferentes fuerzas en tensión, especialmente la importancia de los códigos no verbales: el movimiento, el gesto, el vestuario, los objetos... En este mundo de acciones, destrucciones, olores, movimientos y espacios, aún queda sitio para la palabra, minimizada en su expresión oral, pero muy significativa en los letreros y pancartas desplegados por los distintos bandos. Los modos lingüísticos exhibidos por los carteles de Empleados y Celadores no difieren en las expresiones del Presidente: el imperativo y la negación se imponen sin resquicios. En ambos casos, la abrumadora insistencia de sus discursos trata de agobiar al Visitante, o bien con el exceso de carteles que concluyen en un escueto "*Prohibido*" (suponemos que todo), o bien con la continua verborrea del Presidente,

infatigable propulsor de las obras de reforma, no se desprende del micrófono. Su voz, siempre precedida de unas monótonas notas musicales, se escucha con una frecuencia abrumadora [p.17].

Ahora bien, el exceso no significa claridad, sino todo lo contrario. El discurso de Empleados y Celadores, tanto en su carteles como en la voz del

Locutor, se pierde, unos por absurdos y otra porque

se enturbia y se hace ininteligible. No importa, porque de cualquier modo lo sería merced a los metálicos ruidos producidos por extrañas interferencias. [p.6].

Algo similar ocurre con las abundantes peroratas y órdenes del Presidente, no sólo por el ruido que debe haber a su alrededor, también porque sus frases

son repetidas por sus acompañantes una y otra vez por toda la casa [p.11]

hasta que finalmente

los Visitantes sean incapaces de oír lo que el Presidente les ha dicho [p.18].

No sucede lo mismo con los mensajes de los DER, que, una vez establecida su misión, prescinden de la palabra para no mermar la acción. Su mensaje se explica perfectamente con el mural que muestra el edificio que quieren construir en el solar del caserón.

Como es evidente, este breve esquema, de complicadas condiciones de realización, orienta y explota todos los signos de la representación hacia una decodificación precisa y sin ambigüedades. Son abundantes y hasta redundantes los elementos que facilitan la correcta lectura, que no esconde, con todo, un impactante efectismo teatral. Cada uno de los componentes que sustentan la estructura dramática de esta pieza están estrechamente vinculados en

el plano formal y, sobre todo, en el plano de la significación simbólica. No hay que insistir en lo importante que es el tema de la transición democrática para López Mozo y la poca credibilidad que otorga a esos “lavados de cara” del régimen franquista que esconden una poderosa voluntad continuista. Baste señalar un aspecto clave para la interpretación de la pieza: el papel que en todo el proceso juega la sociedad española. El afán por internar en el espacio escénico a los espectadores sin abandonar su calidad de observadores, pero escamoteándoles la comodidad de las actitudes que le son propias en el teatro, obliga a encontrar en ellos la representación de toda la sociedad, que aparece abrumada y con pocas posibilidades de intervenir, bien por su cuenta, bien tomando partido claro. Parece que el dramaturgo, asumiendo su desengaño ante la pasividad de una sociedad conformista, no espera ya nada de ella. López Mozo, en la línea de sus happenings anteriores, comprende plenamente la imposibilidad de una participación total y voluntaria del espectador. Ciertamente ocupa un lugar en la concepción de la obra, en su misma ejecución y en el espacio escénico, pero no se espera de él más que las reacciones previsibles de huida o de asombro. Por eso no parece muy acertada la idea que apunta Mario Saalbach al afirmar:

En todo caso, el resultado de la lucha dependerá en gran parte,
de la actitud del público y de su forma de partido en la batalla.
(SAALBACH, 1978, 5).

Pieza concebida con una libertad creadora considerable, vuelve a poner de manifiesto las escasas expectativas de representación de estas obras que se salen de los usos convencionales del espectáculo teatral. Quizás ya habituado a los rigores censores o de producción, elabora un esquema de muy difícil rea-

lización, tanto por su necesidades de espacio como por algunos elementos básicos (el monstruo no parece fácilmente reproducible tal y como lo crea el texto), y, claro está, por lo evidente de su correspondencia con el plano de la realidad española. Estamos pues, ante ese concepto de teatro *imposible* que permite imaginar al autor lo que quiera, de la manera más osada y sin reparo alguno, ideológico o técnico, como vimos en *Guernica*. De ahí que el texto resultante encierre una potencialidad dramática muy desarrollada, cuya hipotética realización, de ser como el dramaturgo lo ha dispuesto, hubiera sido una muestra sorprendente de teatro de la crueldad mezclado con alegorismo y compromiso. La mera experiencia catártica y sensorial, por muy poderosa que se adivine, no oculta la visión del autor sobre una tema clave en la sociedad española de ese momento. La necesidad de cambio, omnipresente en la visión del mundo de López Mozo, no se acaba de resolver en *El caserón* más que en forma de deseo porque la historia aún no ha dado oportunidad para su realización. Años más tarde, despejada la incógnita, la desilusión recorrería el discurso sobre la transición en *Compostela*. Aquí todavía la incertidumbre del desenlace permite aunar el humor con otros recursos más impactantes que recuerdan experiencias de grupos de vanguardia posteriores, como La Fura dels Baus. Vista desde ahora, *El caserón* se nos antoja un buen ejemplo de realización de un concepto teatral demasiado repetido en las teorías teatrales, pero pocas veces materializado en espectáculos concretos, originales e impactantes. Ciertamente que el precio de su peculiaridad habría de ser, otra vez, el silencio.

CAPÍTULO CUARTO

OBRA DRAMÁTICA: SEGUNDA SECCIÓN

Entre la revisión brechtiana y el teatro de agitación

De nuevo el afán de sistematizar el variado corpus dramático de López Mozo nos obliga a considerar en el mismo bloque obras cercanas en recursos y planteamientos, pero con singularidades y diferencias palmarias. El autor utiliza aquí técnicas que ya ha experimentado en piezas anteriores, así que es posible encontrar escenas-happening o la hondura lírica que caracterizaba *Guernica*. Lo que sí constituyen criterios objetivos para esta agrupación es la incorporación de técnicas brechtianas, el alejamiento de los tonos absurdistas y un afán de concreción social. El peso ideológico se hace más explícito y la visión del mundo, con ser básicamente la misma, carga las tintas sobre los aspectos sociales y políticos, obviando casi del todo los existenciales. La impresión que produce esta evolución y el afianzamiento de su sistema dramático es que el dramaturgo ansiaba llegar a la denuncia de los comportamientos sociales pasando por el tamiz de la condición individual contemporánea para hallar los nexos y los límites que el uno impone al otro, y viceversa. El desplazamiento de su discurso no supone, en ningún momento, una ruptura definitiva con los pasos anteriores, que son perfectamente rastreables en las obras que analizamos a continuación. Superación sí, nunca invalidación.

4.1. *Los sedientos* (1965)¹.

Fablas nº 24, Las Palmas de Gran Canaria, 1971, pp.28-32.

Estrenada en Lebrija, Sevilla, por Teatro Estudio Lebrijano en 1967 (gira). Representada en 1969 en Barcelona por Taller de Teatro, por Zascandil en León y provincia en 1977.

Censurada en 1973 y en 1976.

Esta primera pieza con la que inauguramos la segunda sección de la obra dramática de López Mozo es, precisamente, la que más desmiente su filiación con cualquiera de las clasificaciones posibles. Si muestra similitudes con *Guernica*, también las hay con *Espectáculo Andalucía*, y ello puede ayudarnos a entender el proceso discursivo en relación con su objetivo. Como en el happening citado, se muestra la destrucción de un pueblo, y como *Espectáculo Andalucía*, pretende experimentar con la creación de un auténtico “teatro campesino”.

Se trata de una obra breve, sin divisiones escénicas, que se desarrolla de forma lineal en un espacio único. La amalgama entre elementos populares y clásicos se consigue gracias a la inclusión de los elementos de la tragedia en un contexto muy definido que es, desde luego, lo que interesa mostrar.

La primera escena muestra al Coro, formado por unos aldeanos que, con el Corifeo al frente, demanda agua. Algunos personajes de ese grupo empiezan a exponer la tragedia que los amenaza. El Corifeo señala la necesidad de conseguir agua para evitar la muerte, pero algunas voces anónimas prefieren la

¹ Ruiz Ramón la fecha -erróneamente- en 1967, año de su estreno [V. RUIZ RAMÓN, 1986, 546].

resignación ante un destino que consideran inmutable. Entra el Alcalde con los Alguaciles. Las peticiones de los sedientos son desoídas y ridiculizadas por el Alcalde, que advierte de la llegada del Presidente. La violencia y las burlas anteriores se convierten ahora en promesas si callan sus quejas ante la ilustre visita. Cuando aparece el Presidente, los muchachos despliegan pancartas y el Coro grita sus demandas hasta apagar la voz del Alcalde, pero el Presidente afirma no entender lo que dicen. Abandonados a su suerte, empiezan a caer las pancartas con sus peticiones, y, poco a poco, también ellos van derrumbándose. Al final, sólo queda el Corifeo, que por fin cae de rodillas y queda inmóvil.

Aunque se pretende exponer la situación crítica en que han de sobrevivir las gentes de un pueblo azotado por la sequía y el hambre, la dimensión social se vuelve protagonista si tenemos en cuenta que la miseria y la muerte podrían tener remedio con la adecuada actuación de los poderes públicos, que, pese a todo, deciden ignorar una situación que no les afecta. En este conflicto existen dos niveles superpuestos que acaban confluyendo en idéntico resultado. La falta de agua no es un problema climático, sino político. El hecho de que el Alcalde o el Presidente puedan evitar la tragedia final, enfrenta a los representantes del pueblo con los representantes del poder, de modo que la lucha por la supervivencia se transforma en un antagonismo abiertamente social. La estructura lineal establece unas situaciones dramáticas muy definidas: expuesto el problema -la falta de agua, el hambre, la miseria-, se plantea una posibilidad -frustrada- de solución, lo que lleva al enfrentamiento contra la indiferencia de los poderosos. La causa directa de esa actitud es, claro está, la muerte, único fin posible.

La dimensión social de *Los sedientos* se hace perceptible desde la rela-

ción de los personajes, más abundantes que en las obras estudiadas en la primera sección. Del Coro forman parte el Corifeo, la Mujer suplicante, el Cabrero, la Madre, el Emigrante 1º y el Emigrante 2º, una Voz y otra Voz; en el polo contrario se encuentran el Alcalde, el Presidente, los Alguaciles y el Séquito. De nuevo nos encontramos con un rol de personajes innominados, pero su carácter genérico se vuelca del lado de la función social, como corresponde a otras obras de este periodo, en lugar de referir su condición existencial. Por eso funcionan a modo de Coro, y algunos de sus componentes adquieren individualidad para dramatizar el conflicto. Nos centramos en el grupo fundamental de la obra: los personajes que representan al pueblo, el campesino, las mujeres, el cabrero, los emigrantes... De esta tipología, poco calificada pero muy connotada, destaca el autor unos rasgos que podemos denominar “realistas”, tanto por la condición que los identifica, como por los escuetos rasgos que los definen en la primera acotación. Toda su caracterización responde a una dimensión que quiere ser también simbólica (el dolor, la angustia, la muerte en esos rostros y esos tocados) y aparece además fuertemente poetizada:

Grupo de aldeanos a modo de coro. Los hombres son de rostro soce [sic] y arrugado. Las mujeres, viejas y jóvenes, visten de negro y con negro pañuelo se tocan la cabeza. Caminan descalzas y en las plantas de los pies se les ha formado costra de tanto soportar el fuego del suelo. Son secas de carne, sin pecho. Una madre joven cuelga a su hijo, recién nacido, del pezón vacío. [p.29].

Con tales referencias, la pobreza se concretiza en la presentación física del personaje y se intensifica en el desgarró de la figura universal de la madre que no puede alimentar a su hijo. Al frente de su dolor, que puede tornarse en

resignación desesperada, la miseria, la opresión y la desigualdad que sufren todos ellos.

Su función grupal es avalada por la denominación compartida de “Coro”, que incluye también a los que toman la palabra en solitario: el Cabrero, el Campesino, la Mujer Suplicante, la Madre del niño muerto... Dirigiendo sus voces, quejas y ruegos, un Corifeo, como en la tragedia clásica, se yergue en representante de todos ellos, pero es también la voz eterna del campo miserable, que nunca se resigna, que nunca calla y que nunca se rinde. La esencialidad y representatividad de su figura son refrendadas por su posición en la escena y sus rasgos físicos:

En el centro del coro, una mujer de mirada altiva, dominante, dirige los lamentos de los demás. Es el corifeo [*Ibidem*].

Su función es relevante tanto a través de la palabra como de la acción. Es ella quien responde a las Voces que prefieren la resignación y el silencio; y quien se enfrenta sin temor al Alcalde: es la única que no retrocede ante su presencia o sus amenazas. Pero además tiene la misión de verbalizar en escena tanto la angustia presente como el terrible desenlace, consciente de la muerte que espera tras la sed, el hambre y las falsas promesas del Alcalde. Funciona, por tanto, como sujeto metonímico portador del deseo de todo el Coro. El grupo antagonista está formado por los que representan distintas formas de poder. Se hallan alejados del sentir de la gente y no son capaces de percibir otra realidad que sus intereses. La ceguera, la hipocresía y la opresión son sus rasgos fundamentales. Al frente de ellos, el Alcalde, que no es más que el mediocre intermediario de un Presidente sordo y ciego al sufrimiento. La violencia, la amenaza o la promesa, son las estrategias más frecuentes para ocul-

tar y silenciar las justas demandas del pueblo. Confrontación, por tanto, de dos grupos muy definidos y cohesionados que reflejan el esquema básico de un conflicto de orden social.

El molde formal que aparece con *Los sedientos* se aleja de los conocidos hasta ahora en la trayectoria dramática de López Mozo y de los que ocuparán al dramaturgo después. Pese a que su brevedad induce a incluirla en el mismo paradigma que otras del mismo periodo (la mayoría incluidas en la primera sección), no es difícil advertir matices lo suficientemente diferenciadores. Lo primero que se aprecia es un afán de situar la acción en un entorno inmediato y fácil de reconocer aunque no se concrete. La apariencia de los personajes (trajes y pañuelos negros), el germen del conflicto (la sequía) y la referencia a hallarnos en un “país muy pobre” [p.29], convocan la imagen del sur rural y empobrecido. Pero es el propio lenguaje el que delata la España más castigada por la miseria. El trabajo posterior de López Mozo con el Teatro Lebrijano y el deseo de incorporar de lleno su dramaturgia a las necesidades de la comunidad con la que está colaborando le obligan a abandonar las formulaciones abstractas. Aunque la obra fue concebida con anterioridad a su colaboración con el grupo de Lebrija, la pieza se adecuaba perfectamente a los problemas del pueblo.

Huyendo del panfleto, el autor crea una pieza profunda, con una inusitada carga poética unida al fuerte acento popular. La desnudez y la precisión de los signos no verbales se alían con la esencialidad de la palabra para componer un mundo lleno de sugerencias y resonancias, en el que podemos reconocer la Andalucía maltratada y trágica aprendida en Lorca. La obra empieza con un texto poético a modo de letanía que recoge el clamor colectivo. En ella, todos los recursos evidencian la familiaridad establecida entre lo popular y lo poético: la abundancia de las exclamaciones, los paralelismos anafóricos, y la

repetición cíclica del grito “¡Agua!”, crean una atmósfera ceremonial y trágica. Al mismo tiempo, los referentes léxicos, fuertemente connotados por el contexto, remiten a una realidad cercana y concreta, que se arraiga en elementos cotidianos y muy especialmente en la corporeidad de las mujeres y de la tierra. Los labios, la piel, el pecho, las entrañas reseca de la Mujer Suplicante y de la Madre, se relacionan con la esterilidad de la tierra yerma, estableciendo un claro paralelismo entre la figura femenina y el campo, ambas fuentes de vida, ambas secas ahora, incapaces de alimentar a sus hijos:

Llora, mi niño llora. Que tu madre tiene el pecho vacío[...]
¿No ves que estoy seca como la tierra? [p.29].

La desnudez del lenguaje y su capacidad sugeridora se apoya en la condensación metafórica: los “*hilos de plata*” del preciado líquido, el “*oro del campo*”, el “*grano de leche*”, “*el llanto de la tierra*”, conviven con elementos más desgarrados, como las referencias a ser “*raza maldita*”, o expresiones de crueldad -incluso insultos- que abundan en boca del Alcalde (“*Bebe el orín de tus muslos*”, replica a la Mujer Suplicante [p.30]). El texto literario une, entonces, la hondura popular y poética con la violencia y la crudeza sin perder una gota de ritmo y de agilidad.

Otra vez la brevedad del formato juega a favor de la condensación, de la trascendencia de todo lo que sucede en la escena y, sobre todo de lo que queda fuera de ella, esa Andalucía alta, desgarrada y profunda, revelada gracias a la simbiosis entre lo cotidiano o realista con lo simbólico y trascendente.

El texto espectacular se crea bajo las mismas constantes. El color negro, la intensidad cegadora de la luz del sol y la precisión de los movimientos, juegan con el doble plano de lo simbólico. El estatismo que concede privilegio a

la palabra se quiebra en pequeños gestos muy dibujados, que se refieren siempre a una constante anímica más que física. El proceso que conduce a la destrucción es plenamente perceptible a través de todos los signos escénicos. Al igual que la fuerza de su clamor va decayendo *“hasta que los labios pronuncian sin pronunciar las palabras”* [p.29], también sus cuerpos caen abatidos *“y los rostros desaparecen hundidos en los pechos”* [Ibídem]. Sólo la fugaz alegría de una esperanza por encontrar el agua, tal y como cuentan los Emigrantes, permite alzar la cabeza y los ojos. Después, vuelven a replegarse. También el movimiento revela el antagonismo con el Alcalde con su nervioso caminar de un lado a otro sin atender ninguna petición, alardeando del temor que impone su presencia, mientras el resto de personajes *“retroceden asustados, agrupándose en un palmo de tierra.”* [Ibídem]. El dominio del espacio significa la superioridad del poder frente al miserable, pero es también el control sobre la tierra de la que podría surgir la vida si no proclamara que *“el agua es maldita”* [p.30]. La tiranía ejercida sobre el espacio supone ahora, como lo será en *Espectáculo Andalucía*, la posibilidad de decidir el destino de los que lo habitan.

El procedimiento fundamental que dota de coherencia y de efectividad a *Los sedientos*, proviene de la especial amalgama que también nutrirá *Guernica*: la unión de la capacidad dramática y la intuición poética. Sin esa suerte de “clarividencia trágica”, no sería posible expresar la multitud de sugerencias que transporta la obra y que, paradójicamente, exigen una interpretación integral y sintética. La trascendencia del lenguaje poético permite acceder a una realidad intuida y revelada a la que sólo se llega por la capacidad alusiva de los símbolos esenciales y de las imágenes arquetípicas. La superación del mundo circunstancial y aparente se desliza hacia dimensiones míticas. No se trata ya de la falta puntual de agua, lo fundamental es la miseria inmemorial del

campo andaluz, el malditismo de su raza, el fatalismo de morir sobre su tierra yerma, la tragedia de la madre que no puede alimentar a sus hijos... Imposible mostrar con la palabra cotidiana y con la teatralización acostumbrada la vivificación de la Naturaleza que subyace en los pueblos primitivos, en los estratos más primarios de la existencia, en esa identificación telúrica donde la potencia humana se quiebra.

Aunar esa trascendencia “antropológica” con una visión del mundo que no destierra el conflicto social es uno de los logros más meritorios de *Los sedientos*, aunque posiblemente no el más inmediato. *Los sedientos* surge de la necesidad de dar respuesta teatral a una situación conflictiva vivida por aquellos que van a ocupar la sala: los hombres y mujeres del campo lebrijano. Por eso es tan importante que el mundo de la escena pueda traspasar sus límites para interferir en la realidad. El proceso creativo se nutre así de los principios que alientan la dramaturgia de López Mozo y que tan difícil resultaba refrendar frente al público. No sería así en esta ocasión. Representada en 1967 por el Teatro Estudio Lebrijano, supone un acercamiento a la realidad del espectador que tanto interesaba a López Mozo, ya que reflejaba una situación real vivida en Lebrija y, por extensión, en el campo andaluz. Según cita el autor de boca de Mario Fuentes, componente del Teatro Lebrijano:

Tuvo una gran acogida. Una gran resonancia. El mismo día que se estrenaba la obra, el alcalde era destituido por la irresolución del problema del agua. Fue importante para nosotros, que comenzamos a conseguir un nuevo público: los campesinos. Iban observando que el teatro que presentábamos no era un pasatiempo juguetón en manos de unos señoritos; que se acercaba a ellos. [LÓPEZ MOZO, *Teatro de barrio/Teatro campesino*, 1976, 171].

El éxito de la experiencia y lo que supone en la trayectoria de López Mozo trascienden el esquematismo de esta pieza, menos lograda que *Guernica*, pero en la que se ensaya la capacidad trágica de la palabra poética en el escenario que sirve de base a las dos. Inicio, a la vez, de la colaboración con el grupo teatral de Lebrija, con el que el autor creará *Espectáculo Andalucía*, más ambiciosa que esta pequeña pieza y muy alejada formalmente de ella. *Los sedientos* representa, sobre todo, la posibilidad de que el dramaturgo trabaje en estrecha relación con el objetivo y el destinatario de su teatro, y de que pueda comprobar la eficacia de su técnica y de su discurso. Para un dramaturgo del talante y las características de López Mozo había de suponer la consecución -aun puntual- de una de las aspiraciones más constantes de su carrera.

4.2. *Crap, fábrica de municiones* (1968).

Ed. ZYX. Col. "Se hace camino al andar". Madrid 1973.

Finalista del Premio Guipúzcoa de 1969 y del Premio Ciudad de Alcoy en 1972.

Censurada en 1968.

Esta obra, de extensión considerablemente mayor que sus predecesoras, marca el ingreso definitivo de técnicas y motivos emparentados con el teatro épico y político en la producción de López Mozo. Los elementos más característicos de la dramaturgia brechtiana se incorporan con energía a esta pieza, que abandona definitivamente el ámbito de lo existencial para incurrir sin parapetos en la concreción de conflictos sociales y políticos desde una perspectiva universalizadora. Compuesta por dieciséis cuadros -incluidas seis escenas cora-

les- y un epílogo, presenta una curiosa estructura circular de evidentes connotaciones ideológicas, apoyadas también por las resonancias farsescas que invaden motivos y personajes. La simplicidad argumental facilita la exhibición didáctica de los mecanismos sociales que ponen en marcha “provechosos” conflictos bélicos, en la dirección que continuará más adelante con *¡Es la guerra!*. El propio título revela la preeminencia del negocio armamentístico sobre cualquier otra consideración, con lo que la anécdota permite alzar una denuncia de alcance universal. No importa la ausencia de localización espacio-temporal porque los signos que se nos ofrecen identifican a toda la sociedad occidental.

En Crap trabajan 50.000 obreros que asumen sin reservas su explotación a manos de las representaciones más humillantes del capitalismo benevolente. Tras el coro de presentación, la fiesta que ofrece Crap a sus trabajadores muestra la naturaleza del negocio y su poder a través de una película que repasa la organización de Crap desde Napoleón. Las referencias a las grandes conflagraciones se suceden en términos indudablemente elogiosos. A continuación, tres pancartas defienden la paz establecida en todo el mundo. La Junta de Directores de Crap discute las penosas consecuencias de la paz para la industria y la economía, por lo que deciden regalar armas a pequeños países para estimular una conflagración mundial. Un “Coro de Periodistas” elabora un conciso retrato de Crap: su inmenso poder, su ambición, su frialdad... En la rueda de prensa, Crap anuncia el aumento de producción de la fábrica ante previsibles demandas, pese a que la situación de paz mundial resulta contraria a sus pronósticos. Las siguientes escenas se desplazan a “un país subdesarrollado” [p.39], donde obreros, empleados y campesinos se plantean ir a la huelga general. El propio Crap consigue que un gran cargamento de armas y muni-

ciones llegue hasta los cabecillas de lo que va a ser una revolución armada. Los terratenientes y el gobierno piensan que los insurrectos no poseen medios para hacerles frente; su propio ejército se encuentra desarmado y las bases militares de las potencias extranjeras han sido desmanteladas en nombre de la paz, de modo que deciden improvisar un golpe de Estado para abortar el levantamiento popular. El presidente Castillo acepta su "destitución" a cambio de un sustancioso aumento de sus cuentas en Suiza. En esto se presenta Crap, buen conocedor de la precaria situación del ejército, que logra un sustancioso contrato. A partir de ahora asistimos a las consecuencias del negocio: primero aparece un "Coro de Exiliados" [p.63] con el nombre de sus países en la espalda: Hungría, Corea, Argelia, Katanga, Yemen, Suez, Angola, Biafra, Vietnam y Checoslovaquia; a continuación, el presidente Lindon, rodeado de sus acólitos, analiza los beneficios que la guerra aporta a una gran potencia triunfadora y trata de descubrir quién está "al final del ovillo" [p.72]. Es un espectador el que revela los ardides de Crap, que desde su isla del Pacífico, empieza a vender sofisticado armamento a las grandes potencias. Un silencioso "Coro de las víctimas de la guerra" [p.76] representa una a una las diferentes formas de morir. El último cuadro muestra el juicio a Crap y a sus colaboradores por crímenes contra la paz y la humanidad. Los ocho miembros del Tribunal tienen sus rostros cubiertos por máscaras, condenan a los acusados a la pena de muerte y deciden apropiarse de las fábricas de armamento en lugar de destruirlas. Cuando descubren su identidad, resultan ser los dirigentes del país subdesarrollado y los de la gran potencia, que no dudan en repartirse el imperio Crap. En el epílogo, un espectador denuncia en ellos el espectro de una nueva guerra hasta que una variopinta muchedumbre cae sobre ellos y los destrozan.

La sencillez de tal enfoque no impide revelar con precisión las múltiples causas y consecuencias de cualquier guerra -de todas las guerras-. No se trata de un suceso puntual, concreto o exacto, lo que se nos ofrece es el devenir de un proceso reducido a su esencia, y que, como tal, tiende a repetirse con escasas variaciones.

El carácter universal de la obra y su objetivo -que podríamos calificar de didáctico-, propician la aparición de multitud de personajes en escena, lo que supone un indicio más de ruptura con las obras analizadas hasta aquí. El numeroso elenco admite una primera clasificación que selecciona a los designados con nombre propio frente a los que se señalan con referencias genéricas o colectivas. Más que de un puro detalle técnico, se trata del primer síntoma que revela las dos categorías fundamentales de la obra: triunfadores frente a perdedores, poderosos frente a humillados, vencedores frente a víctimas. O, en sus términos literales, “Empleado”, “Obreros”, “Habitantes de un país subdesarrollado”, “Exiliados”, “Víctimas de la guerra”, etc. No menos explícitos son las denominaciones del primer grupo de personajes, cuyas referencias históricas se actualizan en el personaje portador del nombre, como sucede en el caso de Batista, Castillo, Porfirio... Y, encabezando la poderosa nómina, el auténtico protagonista: Alfredo Crap. El apellido no tiene nada que ver con el personaje creado por Beckett en *La última cinta*, sino con un auténtico Krupp alemán, dedicado a la fabricación de armamento y que en 1944 obtuvo 110 millones de marcos con la explotación de 250.000 hombres:

Son casi la misma persona -revela el autor-. Leí la biografía de esa familia, que desde el primer conflicto mundial mantiene la capacidad bélica alemana. Apoyó a Hitler incondicionalmente. A cambio, éste le facilitaba prisioneros para los procesos de fabricación. [LÓPEZ MOZO, 1978, CDN, s/p].

Aunque Crap asume todos los atributos del tipo social que representa (ambición, poder, manipulación, explotación, habilidad, falta de principios), no los centraliza en una personalidad individualizada, sino que es su función en el engranaje económico y social de la guerra lo que le confiere carácter representativo y protagonista. Los actos de Crap no entran en contradicción con el personaje -que nunca asume una actitud reflexiva ni mucho menos culpable-: le son consustanciales en tanto resultado de un proceso asumido durante generaciones. Lo único que hace Crap es desvelar el engranaje bélico ante el espectador, mostrar una acción del hombre sobre el mundo y no al revés. Como el resto de personajes, Crap se caracteriza por un *gestus básico*, que en su caso es siempre de autoridad y poder. Tanto su carácter como el desarrollo de la acción contribuyen a situar al personaje en una praxis social: los primeros cuadros se dedican especialmente a mostrarnos el poder económico y político de Crap (*"El señor Crap es más importante que el Presidente de la Nación y un gesto suyo puede provocar la caída del Gobierno"* [p.7]), su actitud paternalista y demagógica con los obreros y, sobre todo, su capacidad para manipular el estallido de conflictos bélicos, como el Coro de Periodistas se encarga de anticipar. Los escasos rasgos individuales son puestos al servicio del *gestus social* de filiación brechtiana: su orgullo de pertenecer a una saga de armamentistas, la ambición que le hace renunciar incluso a la felicidad personal y el matrimonio, su habilidad para manipular tanto a revolucionarios como a tiranos, su falta de principios... Su destrucción final no viene a señalar el reestablecimiento de un orden de paz, ni siquiera de una simple justicia poética, hasta que, ya en el epílogo, jueces y tiranos acaban destrozados por la multitud. La facilidad con que un mismo personaje cambia de posición respecto al conflicto y a los otros personajes es más aparente que efectiva. Varias veces se altera la situación de algu-

no de los personajes (Crap se convierte en benefactor de la revolución, el Presidente Castillo es destituido y su cargo ocupado por Batista, los jueces son en realidad los mismos que han dado pie al conflicto) con objeto de denunciar, precisamente, el inmovilismo histórico que no depende de actitudes individuales, sino de la perpetuación de un sistema social perverso. Para que el universo social que se exhibe en la obra funcione con precisión necesita tanto de los opresores como de los oprimidos. Es aquí donde descansa uno de los recursos más brechtianos de los utilizados por López Mozo: representar las relaciones y los mecanismos internos de la sociedad como resultado de la interacción de ambos grupos. Y la conclusión es demoledora. Desde el principio, los obreros de la fábrica aparecen convencidos de su buena fortuna y mantienen con su servilismo el mismo sistema que los explota. La necesidad de los empleados y campesinos del “país subdesarrollado” de reclamar justicia social a cualquier precio, o el consentimiento de una prensa alimentada por el poder de Crap, va cuajando en torno a dos imágenes breves, mudas, cuya aparición en escena acaba justificando la violencia del epílogo: son el Coro de exiliados y el Coro de víctimas, concreción inmediata, silenciosa y perenne de las fechorías de los poderosos. Pero como el hombre no es sólo una víctima de sus circunstancias, sino también responsable de ellas, es preciso animar la conciencia de una transformación de la realidad. Por eso, la inercia histórica que reemplaza a los viejos tiranos y explotadores por otros nuevos, se desmantela en un epílogo que trata de formular un futuro distinto, posible sólo si el hombre admite su responsabilidad en el proceso. Incluso la violencia de esta escena final -aparentemente la única alternativa posible- se legitima en la acotación que retrata a los personajes que intervienen en escena, víctimas convertidas en verdugos:

grupos de obreros, estudiantes, empleados, víctimas de la guerra mostrando espantosas cicatrices y mutilaciones, exiliados a los que el ansia por regresar a sus hogares ha plasmado en sus rostros muecas horribles. [pp. 81-82].

El tratamiento espacio-temporal insiste en el quebrantamiento de las unidades con el fin de evitar cualquier sugerencia de universo cerrado e inmóvil. La pluralidad de espacios consigue dilatar el conflicto más allá de los márgenes de la acción para extender su representación a un mundo relacionado, no parcelado, que ha de incluir también el mundo del espectador. Ya no se trata de indeterminación, sino de universalización acorde con la visión histórica. Las mismas constantes operan en el tratamiento del tiempo para situarnos en las relaciones de la Historia con el receptor y su papel en ella. La discontinuidad del texto dramático mediante la parcelación de los acontecimientos presentados es básica para entender las relaciones que se establecen entre elementos de la realidad aparentemente independientes: la insurrección en un país subdesarrollado, el golpe de estado, la actuación de las potencias, el aumento del paro en los países desarrollados, el incremento de producción armamentística en periodos de escasa demanda, etc. La fragmentación permite que el espectador establezca la estructura que cohesiona todas las situaciones y las acciones, todos los discursos. Porque existe una gradación significativa en el desarrollo de los acontecimientos y, a pesar de la multiplicidad de cuadros, éstos se organizan en una estructura progresiva que toma como núcleo la guerra, sus causas y sus consecuencias.

Esta progresión es constantemente rota por los *elementos de epicidad* que, por otra parte, contribuyen definitivamente a la unión secuencial entre cuadros, especialmente por los efectos de anticipación. La incorporación de

técnicas decididamente brechtianas -sobre todo los coros, los recursos de literarización y algunos efectos escenográficos- es uno de los atractivos de *Crap, fábrica de municiones*. Estos procedimientos no pretenden actuar de forma integrada, subordinándose a la creación de un ambiente o una situación: su función es siempre destacar el gestus básico eliminando cualquier ambigüedad y suprimiendo golpes de efecto.

Las canciones no son muy abundantes, pero están bien distribuidas y dependen de grupos de personajes representativos de los dos polos del conflicto. Las canciones de Foster, Frich y Miller (colaboradores de Crap) en el cuarto cuadro, aunque acallan el discurso de Crap, explicitan sus proyectos y anticipan lo que va suceder. El “Coro de trabajadores de un país subdesarrollado” [p.36] describe primero sus condiciones de vida y la canción final descubre la decisión que se toma en el cuadro siguiente. El “Coro de Exiliados” [p.64] canta para denunciar la atrocidad de la guerra y para exigir la violencia que cierra las últimas escenas. En definitiva, todas exhiben ante el espectador lo esencial de lo representado en escena y, sobre todo, anticipan el desarrollo de las situaciones en los cuadros siguientes.

Pocas pancartas en escena: sólo uno de los cuadros se consagra enteramente a desplegar frente al espectador tres carteles relativos a la paz que domina el mundo, ésa que resulta nefasta para los intereses de Crap y de los gobiernos. Hacia su destrucción se dirige todo el proceso iniciado por Crap en el cuadro siguiente. Los carteles vuelven a aparecer cuando el “Coro de Exiliados” descubre en su espalda el nombre de países asolados por las guerras auspiciadas por las grandes potencias. En ambos casos, lo que se verbaliza son las consecuencias de los procesos históricos, no un mero comentario, sino los efectos antitéticos de determinadas relaciones entre las fuerzas sociales. Si en el primer

caso se trata de una situación ficticia, en el segundo se usa la referencialidad histórica con el ánimo de emparentar escena y realidad extra-escénica. Idéntica función asume la utilización de la proyección fotográfica de un cementerio de guerra en otro cuadro sin palabras: el del “Coro de las víctimas de la guerra” [p.76]. La proyección, en el segundo cuadro, de la película sobre la familia Crap -la misma que todos los años exhiben en la fiesta de los empleados de la fábrica- nos sitúa en el mundo del personaje. En ella se incorpora un Narrador que presenta al propio Crap para que, apoyándose en imágenes (primero cuadros, luego fotografías), relate la epopeya de su familia, paralela a la historia de todas las guerras habidas desde “el genio militar de Napoleón” [p.12]. Todos estos procedimientos contribuyen al efecto de distanciamiento, pero están ampliando el repertorio estético con elementos que serán fundamentales en piezas posteriores. Baste comprobar cómo en la proyección sobre el pasado y el presente de Crap, las imágenes utilizadas nos sitúan en nuestra propia historia, pero sobre todo insisten en el motivo de la repetición, fundamental a la hora de interpretar la voluntad de agitación de esta pieza. El hecho de que el Crap actual sea idéntico a las imágenes de sus antepasados no sólo es un recurso ingenioso con efectos humorísticos, sino la exhibición visual de lo que se pretende combatir: la perpetuación de un sistema.

No menos importantes son otras referencias del texto espectacular, especialmente las que conciernen a los movimientos y disposición de los personajes. El código lumínico contribuye activamente a la utilización del espacio escénico para revelar las relaciones que sostienen la sociedad recreada en la obra. Es habitual que Crap se presente ante sus empleados o ante la prensa (al fin son equiparables) en lugares de dominio: destacado sobre tarimas u ocupando, a través de la pantalla, todo el espacio visual. Su control sobre los meca-

nismos para activar la conflagración es tal que incluso contempla -elevado sobre su poder- los preparativos de los guerrilleros con las armas que tan generosamente les ha facilitado:

Crap aparece sentado sobre un montón de cajas de municiones. Crap, desde su observatorio, presencia la escena. [p.44].

Sólo cuando se ha explicado al espectador lo que va a suceder, Crap cobra protagonismo (*"Una intensa luz se concentra sobre Crap"* [p.46]) y canta para definir lo que acabamos de ver en escena. Aparecen otros ejemplos relativos a la disposición de grupos en escena, que vuelven a contar la eterna lucha de clases. Si el "Coro de trabajadores de un país subdesarrollado" aparece *"a la izquierda"* [p.36], es de esperar que el "Coro de terratenientes y burgueses en el país subdesarrollado" se presente como *"un grupo muy compacto, a la derecha"* [p.48]. La distribución en cuña del "Coro de exiliados" [p.64] y su posterior dispersión, la colocación y el movimiento en el cuadro del juicio, la reunión de los jueces desenmascarados ansiosos por repartirse el pastel de Crap, o la muchedumbre que cae sobre todos ellos, evidencian los significados que adquiere la ordenación de los personajes en el escenario y su utilización en ésta y otras piezas de López Mozo.

La importancia del tratamiento del espacio en un teatro que se quiere social nos remite a la relación establecida entre escena y sala y sus posibles comunicaciones. No se trata sólo de que los actores se dirijan al público directamente, sino de la interacción establecida entre el espacio del receptor y el de la representación. El caso más evidente es el de la intervención del Espectador que, desde la sala, accede al escenario en dos ocasiones para denunciar y exigir responsabilidades: la primera vez señala a Crap como res-

ponsable del conflicto, la segunda advierte sobre el peligro de los que habrán de ser “los criminales de la siguiente guerra” [p.81]. Desde luego, es un falso espectador, pero la impostura no afecta al efecto de distanciación ni al deseo de hacer partícipe al público de la resolución del conflicto. Este Espectador, como los coros o los carteles, no es una simple resonancia dramática de los actos que en apariencia le son ajenos, sino que es la palabra maestra que explica y denuncia la ambigüedad de las apariencias y hace entrar en contacto -incluso físico- la significación de la obra con la realidad del espectador. Aquí reside una de las viejas aspiraciones de López Mozo: convertir al espectador en elemento activo de un proceso teatral que ha de trascender la representación. Hay otro momento en que se busca, más sutilmente, la distribución solidaria de los espectadores con un grupo de personajes, en este caso con los empleados de Crap. Y es que, durante la proyección antes aludida, el oscuro convierte en espectadores tanto al público como a los obreros, que asisten a la misma película en espacios contiguos. Tal intención afecta tanto al propio ejercicio teatral como al supuesto *mensaje* político que quiere identificar la sumisión de ambos auditorios.

No renuncia López Mozo a insertar elementos farsescos en la caracterización de los personajes o en algunas situaciones que adquieren tintes sarcásticos. No como recurso humorístico, sino como forma de exhibir rasgos esenciales relacionados con actitudes básicas. La escena del juicio con el tribunal enmascarado acaba convertido en parodia de sí mismo no sólo por lo que dicen, también por hacerlo “*con ritmo de pregonero*” o “*como un locutor de combate de boxeo*” [p.77]. Todo contribuye a convertir en un espectáculo bochornoso la legítima aspiración de justicia e incita a tomarla por la fuerza en el cuadro final.

Pero es en el diálogo donde se descubre una realidad difícil de ocultar o desfigurar. Las peroratas triunfalistas o benevolentes de Crap, los planes de los dirigentes del país subdesarrollado, o las elucubraciones de las grandes potencias, hallan su contrapunto desmitificador en el discurso del otro polo del conflicto: el de los empleados, los guerrilleros, las víctimas, la multitud enfurecida... Frente a los dobles sentidos, el encubrimiento metafórico y los recursos hiperbólicos de los poderosos, la palabra directa, trágica y vital de los oprimidos. No importa que la contradicción se adueñe del discurso de los primeros (la prédica de los Terratenientes y Burgueses, el elogio de Crap a los dirigentes del país subdesarrollado, las discusiones del Presidente Lindon y ayudantes sobre la necesidad de una guerra tercermundista) porque en ella radica su máxima capacidad expresiva para exhibir aquello que se niega o se desdice. El enfrentamiento de los discursos se produce en términos de verdad/mentira, realidad/apariencia, y obliga al espectador a una toma de postura clara en relación con lo representado, y sobre todo, con su significado en la realidad inmediata.

Desde aquí, López Mozo aborda una depuración de sus estrategias dramáticas que fructificará en las obras de los siguientes años. La sólida construcción de *Crap, fábrica de municiones* no oculta el didactismo y la simplicidad propias del teatro brechtiano. El acercamiento definitivo al receptor y el deseo de implicarlo en la representación no es sólo una habilidad técnica. La escena final, con toda su carga violenta, no hace concesiones, ni éticas ni estéticas, a lo que cabría esperar en una representación más convencional. Ese *atreimiento* y esa sinceridad afectan a toda la estructura de la obra, a los motivos, a los caracteres, a los procedimientos..., pero ante todo están revelando con determinación y claridad el discurso del autor. La visión desilusionada del mundo no sólo se transmite en el desenlace que acabamos de citar, sino que

está presente a lo largo de todo el proceso. Ruiz Ramón advierte el rasgo más revelador de esa configuración:

Me parece muy interesante en esta obra el tratamiento original de la clásica 'justicia poética': el culpable, Crap [...] será ejecutado al final del drama, pero no para que el orden roto sea restaurado y la obra se cierre en una final conciliación, sino para la explotación de su muerte y el comienzo de un nuevo ciclo de muertes. La utilización irónica -esperpéntica, diríamos- de la 'justicia poética' imposibilita todo intento de mitificación de la paz como de la guerra y nos remite, de nuevo, al comienzo del drama, cerrando, para volverlo a recomenzar, el trágico círculo en que nuestro mundo se halla apresado. [RUIZ RAMÓN, 1986, 547].

Es precisamente la recurrencia, la repetición, el verdadero motivo trágico de ésta y de otras piezas -como *El retorno*- que quieren explorar los mecanismos últimos del funcionamiento histórico. Detrás, apenas nada nuevo: una desoladora concepción del mundo y del hombre, cegado por su ambición y su megalomanía, o el ser alienado que no responde a la necesidad de cambiar la realidad. La honestidad de López Mozo para tratar esa realidad en esta obra es el signo más efectivo de un compromiso del que quiere hacer partícipe al receptor. La ausencia de soluciones fáciles, de posiciones maniqueas o dogmáticas y la asunción de la responsabilidad colectiva, serán las constantes que seguiremos encontrando de aquí en adelante, en construcciones dramáticas que, sin abandonar el talante radical y la visión desencantada de la realidad, conseguirán huir de moldes demasiado esquemáticos y de los resabios didácticos que afloran todavía en *Crap, fábrica de municiones*.

4.3. *Matadero solemne* (1969).

Inédita. Manuscrito mecanografiado facilitado por el autor.

Premio Carlos Arniches 1970.

Censurada en 1969.

Pieza clave en la dramaturgia de López Mozo, *Matadero solemne* consigue integrar fórmulas experimentadas anteriormente con un concepto teatral definitivamente comprometido, alcanzado así una nueva competencia expresiva. Rota toda estructura teatral ortodoxa, la obra ensancha los límites de lo dramático para definir un proyecto teatral acéntrico, total y participativo.

Por primera vez, la anécdota procede de un suceso real y concreto apenas transformado en sus hechos claves. De su gestación da cuenta el propio autor:

Hace algunos años, el quinquí Jesús Ríos Romero dio muerte a un sargento de la Guardia Civil llamado Valerio Barriga en Villaverde, un pueblo próximo a Madrid. Jesús Ríos fue detenido, condenado a muerte y ejecutado. Aquel acontecimiento me hizo pensar a menudo en la posibilidad de tratar en una obra de teatro el tema de la pena de muerte enfocado desde diversos ángulos, desde el de la violencia del hecho en sí hasta el de la pena de muerte aplicada a delitos políticos o la trascendencia de su utilización por los gobiernos como medio eficaz y definitivo de eliminar la oposición. [LÓPEZ MOZO, "A propósito de *Matadero solemne*", 1970, 63-64].

Tales intenciones certifican la utilización del caso concreto como sustento de una reflexión de carácter universal e histórico, que se vuelve hacia el espectador y no hacia los hechos pasados. La anécdota se subordina a otros componentes del texto dramático (cuatro cuadros bastan para representar todo

lo concerniente al acusado) y es continuamente interrumpida por debates, canciones y la actuación de dos personajes que permanecen fuera de la acción-base: el Encauzador y Malina. Las diez partes en que se divide la obra son precedidas de sus títulos y evidencian tanto el fragmentarismo de su estructura externa como la variedad de técnicas puestas en juego: “Acogida a los espectadores y ocupación del ámbito escénico”, “El juicio”, “Reconstrucción de los hechos y entierro de la víctima”, “Las razones del pueblo y de las fuerzas del orden”, “Debate sobre la pena de muerte”, “La sentencia”, “El pueblo revive los tiempos gloriosos de la pena de muerte”, “Conversaciones en torno a la anarquía y la revolución”, “La ejecución” y “El Happening final”.

El comienzo de la obra es ya ilustrativo de la naturaleza del espectáculo: no hay división entre el espacio de los actores y el del público. Las alocuciones de los primeros remiten al mismo proceso escénico y anticipan la espectacularidad -trágica y grotesca- de la ejecución. El Encauzador da paso al juicio en el que el Acusado se confiesa culpable del asesinato del policía. A través de las declaraciones de diez Testigos se reconstruyen los antecedentes del Acusado (el exilio del padre, los trabajos de Miguel en una fábrica y una fragua, sus detenciones por actividades políticas, el paro, los robos con sus hermanos, el asesinato de uno de ellos, los deseos de venganza) y por último, la muerte del policía junto a la joyería que iba a ser asaltada. Todo ello se deduce de las breves intervenciones de los testigos, pero el asesinato no se explicita hasta el cuadro siguiente, donde se reconstruyen visualmente el crimen, la captura y el proceso de detención hasta que es encerrado en una jaula. Inmediatamente se representa la otra cara de la moneda: el entierro de la víctima. El cortejo fúnebre “recita su queja” [p.11], pero sus exigencias de justicia empiezan a subir de tono hasta concluir en un grito

repetido: “¡Que quien mata muere!” [p.12]. Simultáneamente, un grupo de “las Fuerzas del orden” se preparan para inaugurar la nueva escena. El juez trata de imponer calma a una turba que pide una sentencia ejemplar. A las razones de seguridad que animan a unos pocos se superponen las demandas “del pueblo sometido y callado que está harto y quiere estallar en la violencia” [p.14]. La discusión entre el Juez y el Oficial ilustra los motivos para ceder a las presiones de la multitud que pide la pena de muerte.

Malina y el Encauzador interrumpen la acción para reflexionar sobre la necesidad de intervenir, incluyendo referencias directas al espectador. Con un objetivo claramente didáctico -ayudar al público a dirimir sobre la conveniencia o no de la máxima pena- se monta el “Debate sobre la pena de muerte” mientras el Acusado permanece expuesto en escena. El Encauzador presenta a sus protagonistas -el Marqués de Beccaria, Voltaire, Manuel de Lardizábal y Albert Camus- los sitúa en su contexto histórico y señala las tesis defendidas en sus obras sobre el tema debatido. Sólo Lardizábal apuesta con claridad por la aplicación de la pena capital.

La acción se reanuda con una escueta y demoledora sentencia, criticada por Malina. La euforia que produce el anuncio de la ejecución derriba al Encauzador y el escenario es tomado por los que reclaman “el lenguaje de la sangre sobre las tablas” [p.28]. Comienza entonces una recreación de “los tiempos gloriosos de la pena de muerte”, situados en el París de la guillotina, cuando la multitud acudía a las ejecuciones públicas con ánimo más que festivo. En medio de un ambiente carnavalesco, el Juez se transforma en Verdugo y un Falso Encauzador usurpa el puesto del auténtico, ahora maniatado. El reo se desdobra en un pelele similar a muchos otros que cuelgan ahorcados, mientras Miguel tira de la carreta que conduce al patíbulo. Canciones, bailes, vino, gritos... un esper-

péntico cortejo despedaza al pelele. Sólo Malina permanece arrodillada y ajena al espectáculo hasta que se yergue para glosar la escena. Finalmente, el Verdugo consuma la ejecución del pelele y acaba por ofrecer las cabezas del cesto a los actores para que jueguen con ellas. El bullicio termina cuando reaparecen las Fuerzas del Orden con el Oficial al frente. El Encauzador es liberado y la guillotina se sustituye por el Garrote. Las "Conversaciones en torno a la anarquía y la revolución" entre el Encauzador y Malina analizan las actitudes que giran en torno a la pena de muerte y el papel de todo crimen en la sociedad y en las revoluciones sangrientas. La acción vuelve a escena con "La ejecución" de Miguel García, que, arrastrado por dos guardias, llega hasta un patíbulo rodeado por el Verdugo, los Testigos y un Sacerdote que le espeta un sermón nada confortador. Mientras se produce la muerte (a cámara lenta) el Encauzador contempla a los espectadores, Malina permanece alejada de la escena y el resto de actores se sitúa de espaldas. Tras unos minutos, el Encauzador deshace la escena. "El happening final" pretende canalizar la respuesta del público una vez finalizada la representación. Para ello, Malina se dirige a los espectadores, hace pública su condena a los que apoyan o consienten los "crímenes legales" y conmina a los otros a seguirla en la marcha que inicia con los actores "fuera del ámbito escénico" [p.41].

A la vista de este desarrollo argumental, comprobamos que el planteamiento original -la reflexión profunda sobre la pena de muerte- se desplaza hacia el uso de la violencia y la complacencia del hombre en la crueldad, exigiendo del espectador una toma de postura consciente. El proceso dramático se desvincula de la representación de la acción para situar su centro en torno a un nuevo protagonista: el espectador y su condición histórica, punto de partida para alcanzar la sociedad concreta en que se circunscribe. Tanto es así que la obra presenta, en todos sus componentes, la huella de una estructura que se

asienta en dos niveles: uno, el de la acción propiamente dicha (el juicio, la reconstrucción del asesinato y el apresamiento, la sentencia, la ejecución, incluso la vuelta a los tiempos de la guillotina); otro, las reflexiones suscitadas por esa acción-base, que dependen del Encauzador y Malina, fundamentalmente, pero que incluyen los debates, las conversaciones y la inclusión del público en el espectáculo como receptor activo. La articulación de esos dos órdenes dramáticos discrimina también dos categorías diferentes entre los personajes de la obra: de un lado, todos los que participan en el periplo judicial y penal del Acusado (Juez-Verdugo, Oficial, Testigos, Fuerzas del Orden, Multitudes); de otro, los que glosan o analizan lo presenciado en escena para ofrecer al público criterios de decisión (Encauzador, Malina, los participantes en el debate y los Actores en algunos momentos, principio y final, sobre todo). Aunque mantenemos la terminología habitual, ha desaparecido definitivamente el concepto de personaje, barrido por la capacidad de transformarse, a la vista del público, para desempeñar distintos papeles. Ciertamente que las variaciones más significativas no son nunca casuales, como sucede con el desdoblamiento del Juez en Verdugo, que insiste desde los códigos visuales en lo sugerido por el diálogo, esto es, la responsabilidad del que condena tanto como del que ejecuta. Sólo tres actores permanecen en su mismo papel durante toda la obra: Malina, el Encauzador y el Acusado Miguel García, pero los dos últimos sufren, uno, la usurpación de su papel (el Falso Encauzador), y el otro acaba ocupando el mismo lugar que los peles. Ni siquiera sabemos el número exacto de participantes, dadas las numerosas escenas corales con personajes no individualizados. Las mismas denominaciones -excepto los nombres propios- acusan el predominio de la consideración social del personaje y su función en la acción representada, sin ninguna concesión a la penetración psicológica. Incluso en el

caso del Acusado se renuncia a explicar los motivos y circunstancias personales que condujeron al asesinato. De él oímos la confesión y vemos la reconstrucción del momento del crimen, lo que evita cualquier sospecha de inocencia, pero el resto de información procede siempre de testimonios ajenos. En ellos reside lo que el Juez denomina “atenuantes” y que son sólo aludidos en las breves intervenciones de los Testigos: su actividad política (“Le detuvieron por repartir octavillas y estuvo algún tiempo en chirona” [p.6], “Iba a las manifestaciones y se reunía con gente fichada... repartía propaganda” [p.7]), la itinerancia por distintos trabajos, el paro, la marginación de sus hermanos (“venían quincalla en los pueblos de Madrid y siempre tenían cuestiones con la Guardia Civil por robos que cometían o riñas que resolvían a tiros y cuchilladas” [*Ibídem*]), su ingreso en el círculo de la delincuencia y asuntos poco claros (“Entró a formar parte del grupo de sus hermanos. En una lucha con una banda rival un hombre resultó muerto” [p.8]), el asesinato de un hermano, sus deseos de vengarlo... Todas las circunstancias no conducen a una explicación concreta del asesinato, sino a una serie de condicionamientos sociales y políticos que lo convierten en persona *non-grata* para el sistema y, como todos sabemos, en asesino. Este tratamiento del personaje anula cualquier atisbo de piedad hacia el Acusado, al que no se trata de convertir en víctima de un error o de la mala suerte, porque lo que se pretende es centrar la atención en el carácter social del proceso que lo conduce a la muerte, no en la casuística personal depositaria de un destino trágico. Para evitar cualquier acercamiento *emocional* a la causa de Miguel García, éste aparece en el texto espectacular como “El Acusado”, y por la misma razón, se presenta ante el espectador animalizado y cosificado, lejos de la figura individualizada del héroe o de la víctima. Cuando se inicia el juicio, “los actores rodean al Acusado estudiando con ansie-

dad cada uno de sus gestos" [p.6], como quien contempla una presa o un animal extraño y asustado. Como tal se comporta él (*"se siente acorralado y babea"* [p.7]). Sólo lo vemos dueño de su voluntad cuando realiza el crimen; en el resto de las ocasiones aparece incapaz hasta de levantarse o caminar. El tratamiento que recibe cuando es detenido continúa con su desnaturalización: las fotos, la prensa, la desnudez, la desinfección, el corte de pelo...

Durante este recorrido que concluye con su encierro en una jaula, el Acusado es degradado y reducido a la categoría de objeto. Gime, trata de cubrir su rostro con las manos esposadas, babea.
[p.11].

El último paso es la identificación con otros condenados: los peleles.

Otros dos personajes conviene examinar: el Encauzador y Malina. Del primero interesa la función que asume en la representación porque lo capacita para entrar en contacto con los dos niveles de la obra -el de la acción y el del análisis- y dirigir el paso de uno a otro. Las notas semánticas que añadimos a la referencia denotativa de su denominación derivan de sus palabras, pero sobre todo, de su actuación. Su poder, simbolizado en el bastón, afecta a sus movimientos, su situación en escena y su voz. Es el único capaz de poner freno a los desmanes de los personajes, por eso es preciso someterlo y ocupar su puesto cuando la escena da rienda suelta a los excesos de violencia en "los tiempos gloriosos de la pena de muerte" [p.29]. Su ecuanimidad y su razonable discurso se quiebran parcialmente en las "Conversaciones en torno a la anarquía y la revolución" que mantiene con Malina (es el único personaje que habla con ella). Entonces se muestra como una pieza más del engranaje social que acepta unos hechos considerados inevitables a condición de que pueda con-

trolarlos. Así lo denuncia Malina mediante la deixis del “vosotros” y así lo corrobora el personaje al incluirse en el “nosotros”: “Lamentas que nadie canalice la anarquía hacia la revolución contra nosotros” [p.37]. Más que nunca, tras esta escena, está clara la aceptación del Encauzador del orden establecido, aquél que está encargado de mantener.

El caso de Malina es más complejo, primero, porque no toma parte en ninguna acción que no sea dialogar con el Encauzador o dirigirse al público. La mayor parte del tiempo permanece fuera de escena o de espaldas y, sin embargo, consigue imponerse a cualquiera de los presentes. Pronto advertimos su función privilegiada: ella representa todo sentido humanitario de la justicia, de los deseos de otra sociedad menos implacable. Es la voz que exige y denuncia en nombre de todos los que son privados de la palabra: Miguel, los peleles, pero también el receptor, y es, desde luego, portavoz del autor. Su nombre es el de Judith Malina, cofundadora del *Living Theatre*, y demuestra el impacto que había causado su paso por el Festival de Avignon. Así lo refiere López Mozo:

Por otra parte -para mí esto es fundamental- la personalidad de Judith Malina me impresionó de tal modo que inmediatamente entendí que el personaje que en la obra debía ser mi portavoz respondía a su imagen. En Malina, en su dolorosa desnudez, en el rigor que tiene consigo misma hasta el punto de haberlo sacrificado todo a sus principios, están simbolizadas muchas de aquellas cosas a las que aspiro, pero a las que no llego porque a la hora de la verdad me asusta liberarme de las contradicciones que me estorban. [LÓPEZ MOZO, “A propósito de *Matadero solemne*”, 1970, 64].

El personaje de Malina recrea en sí mismo muchas de las paradojas de un pensamiento utópico que aspira a su realización. Durante los primeros cua-

dros permanece de espaldas a lo que sucede en escena, hasta que el Juez decide condenar al acusado para calmar a la muchedumbre. Sólo entonces Malina

se despoja de sus ropas y se vuelve hacia los espectadores [p.16]

para interrumpir la acción. El efecto distanciador de todas sus intervenciones se agudiza porque siempre termina por apelar directamente al espectador, incluso con extraordinaria dureza, como veremos enseguida, pero también por la misma índole de su discurso. Lo que acaba haciendo Malina es una disección terrible de la naturaleza humana en su condición social e histórica, de modo que la responsabilidad (la terminología de la culpa es la más repetida en su discurso) no compete sólo a los actores ansiosos de muerte o al Juez pusilánime, sino que recae en todos, incluidos los espectadores, el Encauzador y ella misma. Es salvaje esa muchedumbre anónima que exige sangre, pero no lo es menos aquellos que ceden a sus deseos amparándose en un sistema legal, el mismo que les permite acabar con toda rebeldía social. Porque Malina acaba trascendiendo lo que sucede en escena para incorporar elementos de una realidad contradictoria que tiene un objetivo claro: el rechazo a la violencia, sea cual sea el precio a pagar, incluida la renuncia a la transformación radical del orden social vituperado:

Si fuera posible una Revolución sin terror, una revolución en la que no se derrama una sola gota de sangre, ya estaría a la cabeza de ella. [...] Me da miedo pensar que sea preciso convertir la tierra en un gigantesco altar y ofrecer víctimas a la propia revolución. Algún día, quizás, tendré que reconocer que ésa es la única vía eficaz contra la opresión y entonces, cuando esté convencida, me uniré a los que la han propuesto. [p.37].

Ese profundo y asumido respeto a la vida humana es el impulsor del profundo desgarró que late en Malina y que se materializa en todas sus actitudes, su voz, su postura arrodillada... Personaje caracterizado, además, por no serlo, por su intento de pertenecer al ámbito de la sala, de la *realidad*, más que al de la escena, el de la *ficción*. Si a todos los otros personajes les es permitido variar de atuendo en escena, incorporar "*pequeños detalles que les definan clara y rotundamente*" [p.42], la desnudez de Malina se erige como signo de autenticidad, de esencialidad contraria a toda apariencia, a todo subterfugio. Según el autor,

su desnudez no es erótica. Muestra un cuerpo cansado, con todas las señales del dolor humano [Ibídem].

En una obra como *Matadero solemne*, que exige una respuesta del espectador, es Malina el vínculo fundamental entre escena y sala.

Si la atención al público acaba desbancando cualquier otra prioridad es por la voluntad de hacer del teatro el lugar de toma de conciencia colectiva que impulse los deseos de transformar la realidad. Las técnicas artaudianas, matizadas por la experiencia del *Living*, focalizan gran parte de la representación, pero López Mozo huye tanto del exceso de intervención directa del espectador, como de la celebración sin respuesta consciente. Para eso está Malina, para dirigir el espectáculo hacia el receptor, dosificando la inmersión artaudiana y el distanciamiento brechtiano, anulando el riesgo de confirmar al espectador en su buena conciencia. Así se dirige al público en su primera escena para anunciar la próxima ejecución del Acusado:

Agonizará a lo largo de un horrible cuadro del que ustedes

serán testigos. Pero continuarán, sin embargo, sentados, es posible, que impresionados, pero indiferentes porque sólo son unos invitados al espectáculo. ¡Tienen la obligación de pensar si la pena de muerte es justa o no!. Los jueces y los que pedimos la muerte de Miguel García vamos a bañarnos en su sangre, pero las salpicaduras llegaran hasta sus ropas... Si ustedes no son capaces de reaccionar el mundo seguirá siendo ese infierno en el que los hombres nos complacemos en destruirnos a nosotros mismos y en el que el terror lo domina todo. [p.17].

La eficacia de tales apelaciones puede cuestionarse, pero no debemos olvidar que siempre se producen intercaladas entre escenas fuertemente espectaculares cuya aceptación es prácticamente imposible. Malina y sus interrupciones suponen una vía de escape, un intento de análisis y un modo de llevar la productividad social de la obra más allá de la representación. No se pretende una eficacia inmediata ni detenerse en una elección, sino la superación de la condición individual para romper la sumisión del hombre frente al mundo. La última palabra no es la de Malina, ni siquiera la reacción al "Happening Final": pertenece al mundo ajeno al teatro e inaugura la organización de un nuevo orden de relaciones, una nueva dialéctica entre la escena, la sala y la Historia.

La ruptura, ya definitiva, de los órdenes espacio-temporales dramáticos, culmina un proceso alimentado por elementos de procedencia diversa. La fragmentación, la interrupción y el cambio, extralimitan los efectos vistos en obras tan diferentes como *Crap*, *fábrica de municiones* o *Guernica*, pero ahora es más nítido el vínculo con el espacio, el tiempo y la Historia con el destinatario.

La búsqueda de una conexión efectiva con el receptor está también alimentada por las influencias del teatro político y social más vanguardista de la

escena occidental. Aquí reside, sin duda, uno de los grandes aciertos de su propuesta:

Dos hechos serán decisivos para la configuración estructural de la obra: el encuentro con el Living Theatre en el Festival de Avignon y la versión cinematográfica del *Marat-Sade* de Peter Weiss. Del primero aprovechará, tras someterlos a crítica, nuevos conceptos de dramaturgia; del segundo, algunas posibilidades que la fórmula de Weiss brindaba. La conjunción de estas dos experiencias de formas nuevas de expresión teatral, de cuyo ensamblaje y síntesis final será responsable el autor, determinarán la construcción de *Matadero solemne*, obra que no puede asimilarse ni al Living ni al *Marat-Sade*, pues es otra cosa, un producto estético radicalmente original y nuevo, pensado en función de las contradicciones del propio autor y de los problemas propios del teatro y de la sociedad española, es decir, enraizada en una problemática, a la vez individual y social, históricamente concreta. [RUIZ RAMÓN, 1986, 548].

También el autor inventariaba algunos conceptos que intervienen en la creación de *Matadero solemne*, sin desestimar las dificultades que entrañaba el proyecto:

Si bien es cierto que el trabajo del Living no es válido -o lo es sólo relativamente- fuera de sus circunstancias, hay que reconocerle el enorme mérito de haber esclarecido las teorías del teatro de la crueldad y la aportación de conceptos nuevos que ningún dramaturgo debe ignorar. [LÓPEZ MOZO, "A propósito de *Matadero solemne*", 1970, 64].

Esos conceptos están en la misma forma de proyectar el espectáculo, de presentarlo ante el público en el cuadro inicial y de convertirlo en una cele-

bración de tintes tan amargos como el conflicto que expone. La fórmula de Peter Weiss permite acoplar los rasgos artaudianos a una revisión muy personal de Brecht, impulsada por el protagonismo lúcido del espectador. Con ella se consigue una amortiguación de lo ritual en beneficio de elementos que puedan facilitar la toma de conciencia pretendida: la discusión entre el Oficial y el Juez, la exhibición de los mecanismos de control de la sociedad, el Debate de los personajes históricos, las conversaciones entre Malina y el Encauzador, la función de la propia Malina..., deben mucho a la versión del *Marat-Sade* conocida por el autor.

Sabemos ya de las aspiraciones al *teatro total* que animan la dramaturgia de López Mozo, y en *Matadero solemne* encuentra una de sus más logradas expresiones, tanto por la variedad de códigos empleados como por el modo de sugerir un espectáculo en proceso de maduración y adaptación. No debe extrañarnos, especialmente a partir de esta pieza, que el autor ofrezca sus obras como material de trabajo para director y actores, y apoye las variaciones pertinentes que tengan en cuenta al potencial espectador. Porque sabe bien de los peligros del dogmatismo o de la inadecuación de la representación al auditorio. Ya los defensores del teatro brechtiano habían alertado de las exigencias establecidas por una dramaturgia en la que es la sala la que decide el verdadero sentido de la representación:

por eso es tan difícil hablar de “modelo” en el sentido de organización coherente común a otras obras si las condiciones sociales o políticas, o las del público, son diferentes. No merece la pena salvaguardar una tradición escénica brechtiana en contradicción con sus términos ya que es un método de representación crítica de nuestra realidad con técnicas y lenguajes específicamente teatrales. [DORT, 1975,169].

Así lo corrobora López Mozo en las “Notas” finales incluidas en el texto:

El espectáculo que se propone no debe suponer una fiel puesta en pie del texto. Se trata de realizar un trabajo colectivo en el que la participación de todos los elementos humanos tengan una importancia similar a la labor de búsqueda del espectáculo total [...] [en función] de las circunstancias políticas y del carácter social de los espectadores. [p.42].

El concepto del teatro que surge, ya del todo, en esta pieza, supera la competencia entre un teatro vanguardista y un teatro crítico con la ideología dominante, entre un teatro de participación colectiva y un teatro de agitación. Como se venía anunciando, el teatro de López Mozo ha convertido la propia actividad teatral en un nuevo acceso a lo político, sin descuidar una creciente exigencia de calidad dramática. Con *Matadero solemne* demuestra su capacidad para elaborar un lenguaje teatral propio que no renuncia a la experimentación y la absorción de nuevos elementos, pero que, desde luego, acentúa su afianzamiento en el compromiso ético.

4.4. *Anarchía 36* (1970).

Pipirijaina nº6. Madrid 1978.

Mención en el Premio El Galpón en el II Concurso de Teatro Latinoamericano en 1975.

De nuevo nos encontramos ante una obra poco común en su configuración externa, lo que demuestra la actitud de búsqueda y de experimentación que dirige la trayectoria de López Mozo. Excesivamente prolija en muchos

aspectos, parece que su representación, de haber sido posible, hubiera necesitado, además de una duración considerable, un esfuerzo técnico y de recursos capaz de llevar a escena toda la información que aporta la lectura de la obra. Como en el caso de *Guernica*, el autor parece escribir ajeno a toda limitación, política o económica, lo que en la vida teatral de los setenta suponía la condena del silencio. La obra, nunca representada, habría de esperar ocho años para su publicación.

Anarchía 36 aparece dividida en un prólogo y dos actos, abiertos con una exhaustiva información documental que no podemos denominar “acotación” porque excede su especificidad dramática. Incluso encontramos en esas referencias históricas la transcripción de citas de otros autores sobre el tema a desarrollar. En este y otros aspectos, el texto dramático presenta algunos inconvenientes para su representación, posiblemente desestimada por el propio autor desde la misma elección del tema. Su duración, la abundancia de personajes, la complejidad del espacio dramático que requiere..., nos acercan a un ejercicio de teatro complejo y audaz, sin duda, pero que no responde a las condiciones impuestas desde la infraestructura teatral española del momento.

En el Prólogo aparece una visión general de los avatares históricos que se suceden en España desde 1931 hasta el comienzo de la Guerra Civil. Configurado en forma de breves cuadros, cada uno de ellos se inicia con un cartel informativo sobre el momento o el suceso a representar, aunque en ocasiones la densidad documental inunda la escena de carteles que acaban desplazando a la acción. Se destaca en el Prólogo una serie de momentos históricos que se suceden con linealidad: Caída de la monarquía y proclamación de la República. Enfrentamiento entre anarquistas y republicanos. Fuerzas de opo-

sición unidas: Iglesia, Ejército y CEDA, que gana las elecciones. Represión de la derecha sobre obreros e izquierdistas. Triunfo del Frente Popular en 1936.

Con el mismo afán de fidelidad histórica que hemos advertido en el Prólogo, se inicia el cuerpo central de la obra. El Primer Acto, como señala la acotación, “transcurre en los cinco meses que van del dieciocho de julio de mil novecientos treinta y seis [...] hasta el veinte de noviembre del mismo año, cuando se estabilizó el frente de Madrid tras la tenaz resistencia de sus habitantes” [p.20]. Tres acciones simultáneas se distribuyen en escena: la de los fascistas, que agrupa a la Iglesia y a la derecha; la de los anarquistas en Barcelona, y la de los izquierdistas en Madrid. Abre la escena una arenga del General a las tropas del alzamiento, arropadas por el Cardenal Turia, Rivera y Giménez. Exhorta a los soldados a destruir “como perros” a los que denomina “los canallas” y “los antiespañoles borrachos” [p.22].

La acción se desplaza a una buhardilla barcelonesa donde Federica espera a Francisco, ambos anarquistas. El hombre le cuenta la actuación de los anarquistas para defenderse de los fascistas: han asaltado un depósito de armas y han buscado a los soldados. Al encontrarse frente a frente, todos se han unido en una lucha común. La pareja habla de sus esperanzas en la revolución y del precio que habrán de pagar por ella: las renunciaciones, las muertes... Cerca de la casa de Federica, los anarquistas recogen el cadáver de uno de sus dirigentes recién abatido: Ascaso. Oliver avisa a Federica y a Francisco. Companys, el presidente de la Generalidad de Cataluña, que acude también a rendir “el último tributo a Ascaso” [p.24], reconoce la heroicidad y la importancia de los anarquistas en la lucha antifascista. Durante su discurso, Francisco y Federica se han levantado y salen a las calles de Barcelona, donde los más extremistas, como Chueca o Buenaventura, destrozan Iglesias y animan a la destrucción.

Oliver trata de calmar los ánimos apelando a una serenidad que, según Buenaventura “Nadie puede exigir. Eso sería pactar” [p.25]. Los anarquistas se dirigen a Zaragoza.

Ernest Orwell “-mitad periodista, mitad poeta-” [Ibídem] retransmite desde Madrid el triunfo del alzamiento militar en León, Castilla, Navarra, Aragón, Galicia, Cáceres, Sevilla..., y alaba el coraje “con que un pueblo con mucho empuje y pocas armas” [p.26] hace frente al avance de las tropas fascistas. Su relato se acompaña de la colocación “en la penumbra” y “sin salir de la tarima” [Ibídem] que rodea el espacio central, de los soldados que representan la amenaza de los “nacionales”.

En un pueblo de Zaragoza, Federica, Oliver, Francisco y Chueca, tratan de convencer a los campesinos de los principios de la revolución. Justifican la destrucción del viejo orden por la necesidad de imponer uno nuevo, basado en el poder de las colectividades anarquistas. El lógico temor de los campesinos es vencido por los razonamientos de los moderados Federica, Francisco y Oliver, que no por las bravuconerías violentas del exaltado Chueca. Enntre ellos discuten sobre las dificultades materiales que impiden el avance anarquista y consideran lo que acabará convirtiéndose en el conflicto central: el pacto con las fuerzas republicanas para derrotar a los militares sublevados, aunque sea a costa de posponer la revolución. Francisco y Chueca, aunque con actitudes distintas, coinciden en rechazar la propuesta de colaboración que defiende Oliver.

Una nueva aparición del periodista Ernest nos sitúa en el frente de Madrid y en lo heroico de su resistencia, contraria a la rapidez con que las tropas sublevadas habían alcanzado el centro de la Península. Su última frase (“Las amenazas con que los sublevados anunciaban su inminente llegada estaban cargadas de negros presagios” [p.30]) abre paso a un nuevo discurso del

General, que se dirige a los republicanos parapetados en las barricadas. Sus amenazas no dejan lugar a dudas: “¡No habrá parientes, ni hijos, ni esposa, ni padres!” [p.31]. Después, el General se dirige a sus soldados, “que están en trance de recibir la bendición del Cardenal Turia” [Ibídem] y les ordena destruir sin compasión todo lo que hallen a su paso para construir el Imperio.

Desde ahora, lo que se representa en escena procede del diario de un anarquista -Ferrer- que relata los días terribles del frente de Madrid. Es el periodista Ernest quien lo transmite, de modo que podemos recorrer los sucesos fundamentales de la lucha en la Ciudad Universitaria a través de la vivencia directa de uno de sus protagonistas. En las barricadas están Ferrer, Gómez (el loco valiente que los dirige), Elvira, George (de las Brigadas Internacionales), el tío Gil, Isidro, María (sin arma, “está allí para no dejar solo a su hombre, que nadie sabe quién es ni dónde está” [p.31]) y Tomás y Manuel, que esperan armas. El discurso de Ernest se mezcla con la acción escenificada, lo que permite el paso veloz de los días en las trincheras: desde el siete hasta el veinte de noviembre, cuando matan al autor del diario. Después, en escena aparecen María, Manuel e Isidro retirando y colocando los cadáveres de todos los otros. Ernst recorre las barricadas y decide, en silencio, sumarse a la batalla.

El Segundo Acto -y su extensa introducción histórica- nos sitúa en la primavera del 37 en Valencia, “además de la sede del gobierno de la República, una ciudad relativamente tranquila” [p.38]. Oliver conversa con Díaz, uno de los líderes comunistas, en su despacho oficial. La propuesta de Díaz para que los anarquistas colaboren con la República hasta que la Guerra termine es rechazada por Oliver, que lo acusa de atacar a los anarquistas en una guerra no declarada. Tras la conversación, donde cada uno establece los criterios ideológicos y prácticos que los enfrentan, Díaz concluye: “Hemos puesto las cartas

boca arriba. A partir de ahora estamos enfrentados en una lucha sin cuartel. [...] Los anarquistas y los trostkistas seréis despojados de cuanto tenéis y aniquilados.” [pp.40-41]. Ilustrando esta sentencia, la escena siguiente muestra el asalto de la policía de Barcelona al edificio de la Telefónica, controlado por los anarquistas desde el comienzo de la guerra. Este hecho va a originar la lucha abierta entre anarquistas y trostkistas, por un lado, contra los comunistas y socialistas, por otro. Varios escenarios representan los sucesos de las jornadas de mayo. Primero se ilumina un siniestro matadero donde comunistas y guardias de asalto esperan órdenes. El matarife abre en canal un chivo colgado de un gancho que empieza a desangrarse. En otra escena, Buenaventura arenga a los anarquistas para que salgan a las calles. Sus canciones inundan Barcelona. Azaña aparece en su residencia y critica la desunión y el desmembramiento de la República.

Volvemos a Valencia, al despacho de Indalecio Prieto, que discute la situación de Barcelona con el comunista Díaz y el anarquista Oliver. Los dos últimos se lanzan duras acusaciones y Prieto se pone de parte de los comunistas. El eco de las canciones de los anarquistas que esperan ayuda en Barcelona alcanza a Prieto, que lanza una ofensiva sobre los que abandonan el frente para ayudar a sus compañeros. Oliver advierte de las consecuencias de lo será una masacre, pero no tiene éxito. Díaz exige un castigo ejemplar, lo que, como apunta Oliver, “es tanto como afirmar que habrá represalias” [p.44]. En Barcelona, Buenaventura anima a los anarquistas contándoles cómo sus camaradas han detenido a las tropas del gobierno de Valencia. Sólo una canción denuncia el absurdo de este enfrentamiento. Oliver se dirige a ellos y trata de disuadirlos de la intención de luchar. Enfrentado a Buenaventura, se reconoce como un traidor a sus ideales a cambio de la posibilidad de salvar algu-

nas vidas. Cuando Buenaventura mata a Oliver, los anarquistas se van. En el matadero, el matarife reparte los trozos de chivo entre los comunistas.

Dos meses después, el once de Agosto, en el pueblo de Caspe, Federica, Francisco, Chueca y Solano, comentan la presencia de soldados en las calles. Solano cuenta cómo les impidieron ir a Barcelona para defender a sus compañeros, de los que aún no saben nada. El poder de los comunistas ha condenado a trostkistas y anarquistas a la inacción, pese a los logros que Federica destaca: "Aún nos queda nuestra gran obra: el Consejo de Aragón con sus más de cuatrocientas colectividades. Todas nuestras teorías están plasmadas ahí. ¡No podemos tirar por la ventana todo esto! Tenemos que conservarlo." [p.47]. En la calle, tres anarquistas borrachos conversan con los soldados de Lister, y cantan su solidaridad.

Una nueva escena presenta a Lister hablando por teléfono con un general. Se proclama la disolución del Consejo de Aragón y se decide acabar con los dirigentes anarquistas. Pilar, la secretaria de Lister, acude a avisar a Francisco y compañía. Cunde la alarma y los soldados rodean la casa donde se encuentran los anarquistas. Federica y Pilar huyen hacia la zona nacional, cada vez más extendida. Francisco y Chueca consiguen escapar de la encerrona. Solana muere en el intento. Mientras las dos mujeres deambulan por la tarima, distintas voces -las de Buenaventura, Cipriano, Lister y Francisco- nos cuentan la preparación de la ofensiva republicana en Zaragoza, y las acusaciones a la Once División por la represión anarquista. Un par de meses más tarde, Pilar y Federica son arrestadas en Burgos. Cuando con otros detenidos (Belarmino, Emilia, Peña...) Federica es transportada por las calles de la ciudad, el carro-mato se detiene ante la tribuna del General, que discurrea sobre la victoria imparable del "Alzamiento Nacional" y sobre lo que espera a los republicanos

que no se rindan sin condiciones. Los fugitivos que buyen hacia la frontera son encarcelados.

En la sede anarquista de Barcelona, vacía ante la inminente entrada de los fascistas, coinciden Ernest y Francisco, que dialogan sobre las consecuencias del fracaso anarquista. Vaticinan la imposición del miedo como arma del totalitarismo para mantener su dictadura, para sumir a la población en la inacción y la apatía. Sin rendirse del todo a la evidencia que verbaliza Ernest, Francisco defiende la utopía revolucionaria y opta por quedarse a pesar del peligro, que cae sobre él en forma de red.

El General, el Cardenal Turia y Giménez (“el poeta de las hazañas de los vencedores” [p.58]), comentan las felicitaciones recibidas de Pío XII y conversan sobre el proyecto del Valle de los Caídos. En escena, Federica, a la que se suman Francisco, Chueca, Buenaventura, y el resto de los anarquistas. Tras un silencio, caen abatidos por una descarga de fusilería que llega desde el público.

El argumento de *Anarchía 36* trata, por tanto, de referir la crónica histórica de España desde el fin de la dictadura de Primo de Rivera hasta después de la Guerra Civil, centrándose en la trágica escisión interna del bando republicano. La extensión de la obra y su estructura simultánea no impide distinguir con claridad una serie de situaciones dramáticas básicas que impulsan el desarrollo del conflicto. Podemos considerar el Prólogo como la situación inicial, en la que se establecen los dos antecedentes principales de lo que se representará en los actos posteriores (enfrentamientos entre anarquistas y comunistas, y levantamiento del 18 de julio de 1936). Todo ello confluirá en la destrucción de los anarquistas y la victoria del ejército franquista. Semejante organización del conflicto presenta una estructura simétrica entre el primer y segundo acto, con

dos situaciones dramáticas paralelas (lucha/derrota) que suben de intensidad en el Segundo acto, pero que habían quedado configuradas con claridad anteriormente². Esta sólida trabazón, junto a los recursos espacio-temporales, hace que la obra, a pesar de su extensión y complejidad, mantenga la tensión hasta el desenlace final.

El número de personajes confirma el rasgo fundamental que se aprecia a primera vista en *Anarquía 36*: la amplitud de todos sus elementos. Sólo en el elenco inicial podemos contar 40 personajes, a los que se añade un número indeterminado de “anarquistas de Barcelona, milicianos, campesinos de Aragón, defensores de Madrid, soldados de la Once División, guardias de asalto, presos, soldados nacionales, falangistas.” [p.11]. Todos ellos pertenecen a uno de los tres grupos que articulan el conflicto: anarquistas, comunistas y fascistas. Es lógico que los dos primeros grupos tengan más relación entre sí, pero el enfrentamiento entre ambos llega a ser tan violento y destructivo como el que los opone al grupo de los fascistas, con los que nunca se entabla otra relación que la de la lucha, el presidio o la muerte.

El grupo más numeroso, el de los anarquistas, no es tampoco uniforme y sitúa a los más radicales (Buenaventura, Chueca) frente a los más dialogantes, que son los que acaparan mayor protagonismo: Federica, Francisco y Oliver. En cualquier caso, los conflictos no se centran en ningún personaje específico, sino que descansan sobre las peripecias colectivas que representan. Por eso puede desaparecer alguno de estos personajes “principales” durante

² Podemos establecer así las situaciones dramáticas: **Situación I:** Los anarquistas. Lucha en Barcelona y Aragón. Éxitos en sus esfuerzos por establecer un nuevo orden social. Los campesinos apoyan su lucha. **Situación II:** El frente de Madrid. Lucha encarnizada contra las fuerzas facistas. Primeros enfrentamientos anarquistas-comunistas. Los anticipos de la derrota. **Situación III:** Lucha abierta entre anarquistas y comunistas. Victoria de los últimos, apoyados por los socialistas. **Situación IV:** Derrota de la República y victoria de los nacionales. Muerte de todos los personajes anarquistas.

varias escenas sin que la obra pierda su coherencia interna. El afán documental pone en escena a personajes históricos (Azaña, Prieto, Companys, Lister) y a otros que pueden ser un compendio de varios de ellos. López Mozo se encarga de advertirlo con claridad:

las personas del General, Turia, Rivera, Giménez, no corresponde a seres reales como sucede con alguno de los personajes republicanos, sino que son la suma de diversos tipos. Así, el cardenal Turia se expresa como lo hicieron las jerarquías eclesiásticas españolas y el General emplea frases pronunciadas en ocasiones diversas por Queipo de Llano, Mola, Franco, Onésimo Redondo, etc. [LÓPEZ MOZO, 1978: "Fuentes bibliográficas", *Pipirijaina* nº6, 9].

Estas distinciones en la configuración y el tratamiento de los personajes nos ofrece la clave de la obra: no se trata de contar la peripecia de la Guerra Civil como el conflicto entre el bando republicano y el nacional, sino entre los anarquistas y los comunistas. La referencia obligada a los personajes-tipo citados es necesaria por su papel como detonantes de la guerra y para mostrar la trayectoria de los acontecimientos. Lo que interesa es, sobre todo, la destrucción del movimiento anarquista en un contexto histórico de extrema dificultad política.

Los personajes que focalizan la atención del grupo anarquista -Federica y Francisco, Oliver y Ferrer-, aparecen caracterizados por un fuerte compromiso ético y político con el credo anarquista. Su calidad humana y su fe en la utopía que tratan de realizar no se alteran ni en los momentos más duros. Su muerte está cargada del heroísmo del que cae creyendo en la pervivencia de sus ideales y en su validez por encima de los deseos individuales. Ni el amor (Federica-Francisco), ni el deseo de sobrevivir (Oliver, Francisco), alcanzan la

importancia de una lucha solidaria por lo que se cree justo. Pese a ello, López Mozo se encarga de alejar toda sospecha de fanatismo de estos personajes, mostrando en no pocas ocasiones su disposición dialogante y sensata, frente al radicalismo o el ímpetu violento de Buenaventura o Chueca. Por eso no es de extrañar que Oliver prefiera salvar las vidas de sus compañeros aun a costa de sentirse traidor al anarquismo, e incluso morir como si lo fuera a manos del exaltado Buenaventura.

A pesar de la pretendida objetividad histórica, son evidentes las simpatías del autor por los que defienden la utopía anarquista, tanto como la imagen negativa con que retrata a los comunistas y a los socialistas, especialmente a los primeros. En las escenas que preparan la masacre de Barcelona en mayo del 37, López Mozo utiliza el símbolo del chivo (expiatorio, desde luego) descuartizado a manos del matarife que lo reparte entre los comunistas para representar el fin de la revolución anarquista. No menos explícitas resultan las letras de las canciones, las voces que acompañan la huida de Federica y Pilar o los mismos diálogos que la preceden. La actuación de los comunistas -que controlan las decisiones del gobierno socialista- viene siempre marcada por los rasgos de la intolerancia, de la amenaza, de la traición y el engaño. Por eso muchas de las palabras de Díez o de Lister suenan tan similares a las del General o a las de Turia.

Fuera de estos bandos, encontramos un conjunto de personajes que tratan de ofrecer una amplia representación de los que lucharon contra el fascismo sin precisar filiación política. Junto al idealismo del brigadista George o la solidaridad del periodista Ernst, podemos identificar a los obreros, los hambrientos y los que han sufrido la represión de la derecha antes del triunfo del Frente Popular. La buena voluntad o el heroísmo inútil no los redimen de su

condición humana: se insultan, se pelean o se defienden según las circunstancias. Ninguno de ellos parecía esperar una lucha tan dura y una derrota tan completa. La muerte es el destino final de todos ellos, pero no parecen temerla más que a una vida miserable.

La amplitud de recursos escénicos que aparecen en *Anarchia 36* y sus variadas procedencias responden a un principio común de objetividad que está presente desde la misma presentación del texto dramático. No en vano se abre con un documento escrito por el propio autor y que titula “Fuentes bibliográficas”, donde da cuenta de los materiales empleados en su elaboración. Idéntico afán documental afecta a las extensas acotaciones que abren el Primer y Segundo acto, donde se nos relata los sucesos históricos “reales” que después vamos a ver reinterpretados en escena. Baste comprobar que estas referencias no son precisas para la puesta en escena, sino que explican el conflicto central, sus causas y sus consecuencias, tal como podrían ser referidas por un manual de Historia. Sólo las últimas líneas se revelan como texto espectacular y reivindican su especificidad dramática.

Destaca a primera vista un recurso básico que rige todos los demás: la necesaria simultaneidad de escenas, y las manipulaciones que supone del espacio y del tiempo. Respecto al primero, baste constatar que en la escena han de presentarse, sin recurrir al cambio de escenografía, “*diversos lugares de Barcelona, Aragón, Valencia, Madrid y Burgos*” [p.12], además de otros momentos en que la localización habla de “*España entera*” [p.58]. De modo que López Mozo concibe un escenario que vuelve a prescindir de la disposición “a la italiana” para establecer “*un espacio central, de forma circular*” [p.12] donde se desarrolla prácticamente toda la acción. El resto se sitúa en una tarima que “*que se extiende a lo largo del fondo y los laterales, describiendo la forma de*

una berradura" [Ibídem] alrededor del círculo central. En la tarima se representa el avance de las tropas fascistas y el viaje en carromato de Federica por la España sometida.

Los elementos escenográficos van a contribuir a distinguir las distintas localizaciones, de forma que su funcionalidad no es nunca rebasada por otro criterio. De hecho, como aconseja el autor, deben ser "*los mínimos necesarios*" y "*unas veces, pueden ser descendidos del telar o surgir del suelo y, otras, estar abatidos sobre éste, de modo que sean alzados por los propios actores cuando la acción lo requiera*" [Ibídem]. El texto espectacular exige realmente pocos: un camastro, algún teléfono, alguna lámpara de luz mortecina... Porque lo que cobra auténtico protagonismo es la utilización de las posibilidades lumínicas para la imprescindible delimitación de los espacios. Sólo la luz puede permitir la simultaneidad que exige el ritmo de la acción y el dramatismo con que juega la anticipación en momentos clave, como el que muestra a los comunistas despedazando el chivo al tiempo que la policía asalta el edificio de la Telefónica, los anarquistas se preparan para la lucha, y Azaña aparece sumido en la derrota, todo a la vez. Aquí, como en otros momentos, "*Las luces separan, unen o sumen en la penumbra los varios escenarios de las jornadas de mayo.*" [p.41]. Pero además el código lumínico opera en la creación, mediante juegos de sombras, de espacios definidos por su significación simbólica. Las oposiciones luz-sombra permiten apoyar la de ausente-presente, y la penumbra soporta unos significados connotativos que repetidamente se asocian con la idea de amenaza, del peligro acechante que no se revela claramente y permanece entre las sombras esperando su momento. Recién iniciado el primer acto, tras la primera intervención de Ernest Orwell, la acotación advierte: "*En la penumbra se adivina que el avance fascista es importante. Los soldados, sin salir de la tarima, se*

han extendido de derecha a izquierda de la tribuna" [p.26]. Así se establece una relación espacial que hace corresponder las sombras con lo ausente de la acción inmediata, y la luz con lo presente en el espacio principal. De nuevo, al final del Primer acto, muerto Ferrer, acaba también la representación de la heroica defensa de Madrid. El periodista cierra el diario de Ferrer, "*mientras la barricada se va envolviendo en una luz grisácea*" [p.36], que no es sino la de la derrota, la muerte y lo que desaparece con ella. Ya en el Segundo acto, durante la huida de Federica y Pilar hacia Burgos, "*la luz se concentra en torno a las dos mujeres y las sigue en su ir y venir*" [p.50]; sin embargo, lo que domina la escena son las voces que, ocultas, dejan oír lo que no se puede decir, la terrible amenaza de los comunistas sobre los anarquistas, que proviene de esa parte del escenario "*envuelto en una opaca neblina*" [Ibídem]. El final de la obra, prolijo en simbología fascista, deja a la luz la función de proyectar sobre el escenario la cárcel en que se ha convertido España entera, sobre la que domina la Cruz de los Caídos, el General en su tribuna y las siluetas de los soldados. Al final, todo se convierte en vacío, en muerte, en sombra: "*El escenario va sumiéndose en sombras y sólo emergen de ellas los extremos de las rejas*" [p.59].

La utilización del código lumínico para configurar el espacio permite la colaboración de uno de los recursos más reconocibles de la dramaturgia brechtiana: el uso de carteles que sitúan la acción, y que van a determinar también las coordenadas temporales. Aquí su función distanciadora queda relegada a segundo término en beneficio de la necesidad de concreción histórica y su localización, de modo que los carteles permiten mostrar los años en que se sitúa una determinada escena y los hechos fundamentales para la acción. Sólo en el prólogo aparecen 21 carteles, todos con referencias temporales, como el último de ellos, tan revelador: "18 DE JULIO DE 1936". Pese a la facilidad de

manipulación temporal que permite el uso de carteles, los momentos de mayor agilidad, necesarios para dar una visión diacrónica del devenir de la guerra, corren a cargo de otro recurso habitual en el teatro épico: la narración de acontecimientos. Un personaje asume esta función narrativa, el periodista Ernest Orwell, primero retransmitiendo los acontecimientos por teléfono y después sirviéndose del diario de Ferrer, lo que permite el vertiginoso paso de los días y los acontecimientos. Otros personajes, a través de su diálogo, se encargan de informar del tiempo de la historia en que nos situamos, siempre explicitada en las acotaciones.

Pero de ese ritmo que se intensifica en el Segundo acto es responsable también la estructuración de las escenas, construida de tal manera que entre causa y consecuencia, o entre amenaza y su cumplimiento, no existe dilación alguna. Baste comprobar que al diálogo de Díez y Oliver que abre el Segundo acto, le sigue inmediatamente la escenificación de *"la pugna entre comunistas y anarquistas [...] en los primeros días de mayo del año treinta y siete en Barcelona"* [p.41], como advierte la acotación. Lo mismo sucede tras la siguiente conversación con Prieto (cuando se cumplen las amenazas que acabamos de oír sobre la represión de los anarquistas), o después del diálogo de Lister con un mandatario socialista para decidir la suerte de los protagonistas, escenificada inmediatamente.

El segundo rasgo capaz de organizar los numerosos recursos es el afán documental y objetivo que preside el texto dramático, de manera que las concesiones a la ficción son las imprescindibles para dotarlo de coherencia dramática. La oposición ficción-realidad opera en el tratamiento de los personajes, como hemos visto, y en el término -sólo en apariencia ambiguo- en que se encontraban los personajes fascistas. La lucha por la fidelidad histórica afecta

de forma muy visible a la mayoría de recursos escénicos: los carteles, las canciones, los símbolos, la música... Pero sobre todo nos interesa en el componente puramente lingüístico del texto literario. El discurso es uno de los registros que aparecen con más asiduidad en boca de los personajes, generalmente como arenga militar o revolucionaria. Los pronunciados por figuras históricas han sido extraídos, según confiesa el autor, de los auténticos. Isasi Angulo [V. ISASI, 1974, 339] cita algunos de los discursos reproducidos en *Anarchía 36* - el del General al principio de la guerra, que es el pronunciado por Franco en Radio Tetuán el 17 de julio de 1936, el de Companys o el de Rivera- que según el crítico, no se corresponden exactamente con los originales. La conversación entre Isasi y López Mozo resulta interesante para comprender el proceso de elaboración que sigue el dramaturgo en el teatro documental. La defensa del rigor histórico no puede eclipsar la especificidad dramática, de modo que las palabras han de adecuarse al texto dramático. Así queda resuelta la cuestión de engastar un discurso en otro respetando el espíritu que dio forma al original:

En cualquier caso, tanto si Companys habló con sinceridad como si lo hizo forzado por los acontecimientos, no cabe duda de que pronunció frases de contenido equivalente a la que yo pongo en boca de él. [LÓPEZ MOZO en ISASI, 1974, 340].

En segundo lugar, la omisión en la alocución franquista de promesas positivas hechas por Franco, es afrontada por López Mozo en los siguientes términos:

La selección la he hecho en función de su utilidad en la obra. Por eso no hablo de los puntos positivos que dices que suprimo, puesto que sólo son positivos sobre el papel. La historia ha demos-

trado que esas promesas no se han cumplido. De haberlas incluido en mi obra, a continuación hubiera debido demostrar que eran promesas falsas, lo que sin duda me hubiera apartado de mis objetivos. [*Ibídem* 340-341].

Para terminar, asegura la veracidad de las palabras del falangista Rivera, pese a que Isasi comente que no se atienen a los puntos de Falange Española:

si responden o no a los puntos de Falange es algo que para mí carece de importancia. Puesto que el personaje las dijo públicamente, entiendo que son frases que responden a su mentalidad. Cada uno es responsable de lo que dice. [*Ibídem*].

La implicación de López Mozo en las formas del teatro documental y de la anécdota histórica, revela la asimilación de las técnicas del teatro comprometido contemporáneo, desde Brook a Weiss, pasando por el nuevo teatro norteamericano. Si en el teatro occidental comprometido abundan las piezas que tienen como tema la guerra de Vietnam, el genocidio nazi, el racismo, etc., es claro que la guerra española del 36 exigiría su lugar en los escenarios, o al menos, en los textos dramáticos de los que sufrieron sus secuelas. Como en *Guernica*, la Guerra Civil aparece en la obra de López Mozo, para revisar una de sus facetas más conflictivas. Porque lo más interesante de *Anarchía 36* es la focalización del conflicto en la desintegración del movimiento anarquista español y no en la lucha entre fascistas y republicanos. No es un retrato exhaustivo y completo de aquellos sucesos históricos, sino que se dirige a una de las causas perdidas en la Guerra Civil. Por eso no es de extrañar juicios como el de Ruiz Ramón, que a pesar de reconocer sus méritos, no deja de advertir que, en tanto documento de lo acaecido durante la guerra, es incompleto:

Pieza ambiciosa, con espléndidos momentos dramáticos, es como una crónica demasiado amplia y, al mismo tiempo, insuficientemente representativa, para dar la visión de ese complejo y trágico periodo de nuestra historia. [RUIZ RAMÓN, 1986, 549].

Insistimos en que el propósito de López Mozo es otro: se circunscribe al conflicto anarquista, a la destrucción de unos ideales revolucionarios por las luchas por el poder que se desencadenaron entre las distintas formaciones antifascistas. En esta dirección se mueve la reflexión de Wellwath:

Es un espectáculo que conmueve porque genera su propia emoción, en lugar de intentar inducirla en el público. La contemplación de la voluntaria destrucción de un ideal mediante luchas internas, y la demostración de que esa lucha ha llegado a un callejón sin salida, tema de López Mozo, constituye la verdadera tragedia y produce tristeza y cinismo, que son los resultados emocionales naturales de este género. [WELLWARTH, 1978, 136].

Las consecuencias del enfrentamiento entre anarquistas y otras fuerzas republicanas -comunistas y socialistas- hace que las tropas de Franco no acaparen el papel antagonista, reservado a los comunistas. En el contexto en que esto sucede, y con el final que muestra la victoria militar, el planteamiento es especialmente desasosegante. La simpatía del autor por los anarquistas no los exime de crítica, pero los comunistas son descalificados mediante un discurso que los equipara a sus enemigos naturales: su afán de poder y de control, su inflexibilidad, su incapacidad para resolver los conflictos sin recurrir a la violencia, la traición y la ocultación como formas de conducta..., todo es válido para fascistas y comunistas. Ambos pretenden acabar con el movimiento anarquista y entre unos y otros, con idéntica estrategia, lo consiguen. Análisis, cuan-

do menos, novedoso. El despropósito de la desunión y el caos permanece también en el título de la obra, que alude tanto al movimiento anarquista como a las causas de su desaparición.

Resultaría difícil enfocar la Guerra Civil desde posturas tan pesimistas como la que aquí encontramos. Como ha intuido Wellwarth en la cita transcrita, “la tristeza y el cinismo” -la desilusión, en definitiva- presiden las emociones que suscita la obra. El tratamiento del tema incide directamente en la visión decepcionante de nuestra historia, especialmente cuando el rigor documental nos impide refugiarnos en el consuelo de la ficción. La realidad, exasperante y absurda, se nos ofrece directamente desde los hechos reconocidos, y para que su impacto cale en la estructura dramática, se introducen unos personajes imaginarios, pero tan verosímiles como los históricos, que permiten hilvanar el hecho histórico con la peripecia individual. Aquí sí se muestra unánime la crítica a la hora de reconocer la habilidad técnica de López Mozo en *Anarchía* 36. Ruiz Ramón ve en ella

un notable experimento que sólo a un autor de su talla podía tentar. [RUIZ RAMÓN, 1986, 549]

y César Oliva constata alguno de sus logros más evidentes:

Probablemente sea ésta la primera obra en que empiece a definirse una dramaturgia propia en López Mozo, que tiene como base y eje vertebral el teatro documento, al que hay que añadir un diálogo ágil, ingenioso y siempre bien medido en su estructura. [OLIVA, 1989, 410-411].

Es, sin duda, una de las piezas más ambiciosas de López Mozo. El com-

promiso político continúa cobrando primacía en la escritura dramática por encima de su posible difusión. Se han definido aún más sus prioridades, lo que le permite la libertad de escribir sin cortapisas de ningún tipo y la confianza para experimentar con las formas dramáticas más evolucionadas del teatro occidental sin menospreciar la denuncia. Otra vez la imposibilidad de comprobar frente al público la efectividad de este teatro priva a nuestra escena de los nuevos modos y discursos que representan la historia reciente, y que tienen en esta obra uno de los mejores ejemplos del género.

4.5. *Réquiem por los que nunca bajan y nunca suben* (1970).

Inédita. Manuscrito mecanografiado facilitado por el autor.

Representada por Teatro de los Vientos en Alicante y provincia en 1979. En Sevilla y provincia por la compañía de Joaquín Arbide en 1979.

No ha de extrañar que López Mozo, tentado por todas las formas dramáticas, probara con una pieza que él califica de café-teatro, pero que muy bien podría adaptarse a cualquier espacio o condición escénica. La investigación sobre lenguajes teatrales eficaces emprendida hasta ahora es visible en los rasgos más sobresalientes de esta obra emparentada con la farsa expresionista y brechtiana.

Siguiendo la tendencia de las últimas obras analizadas, la representación comienza entre el público, a quien el camarero reparte unos textos que incluyen coplas de Luis Carandell sobre el Mercado Común, la sociedad de consumo, el pluriempleo y "la sufrida clase media" que "nunca baja y nunca sube"

[p.2], citas tomadas de Eros y civilización de Marcuse, y otras de "Juan Ruiz" (novela de López Mozo) sobre la figura del funcionario. También se distribuyen unos cartones en blanco para que "los espectadores escriban en ellos otros textos de su invención", que podrán ser "incorporados en sesiones sucesivas" [p.1].

Dos actores y un actriz llegan al escenario portando todos los objetos precisos para la representación. "Durante las idas y venidas [...] se dirigen al público" [p.4] para contar cómo la "frágil" obra de teatro que traían para representar ha sido arrollada en un semáforo, aunque están dispuestos a realizar el espectáculo con los despojos rescatados y la colaboración del respetable. Una espectadora acepta la invitación para sustituir a la Actriz joven.

Comienza la función: el Padre, un funcionario aburrido, con dos hijos, trata de ocultar su insustancialidad a pesar de los esfuerzos de su familia por demostrar que "tu historia es desafortunada y ya no vas a cambiarla con palabras. El autor ha dicho que tu vida es absurda. Lo sabes y debes aceptarlo" [p.9]. Progresivamente, el Padre irá reconociendo todas las desaires de su condición. El Hijo coloca un cartel: "Una escena familiar escogida al azar" [p.9]. El problema es la rebeldía de la Hija, que canta una canción sobre la emancipación, la minifalda y la mujer moderna a imagen de las europeas. El Hijo consigue relacionar esta situación con otra que enfurece aún más al Padre y que lleva por título "Soy la oveja negra" [p.14], donde conocemos la vida licenciosa de la hermana del protagonista. La canción sobre sus devaneos amorosos es bruscamente interrumpida en un intento del Padre por mostrar su faceta más agradable: quiere salir al campo con su familia, pero como nunca han tenido coche, deciden irse con unos amigos. Durante la excursión en automóvil, las canciones vuelven a destacar el lado más gris del Padre: no tiene aficiones, no va al cine, ni a bailar, sólo trabaja. Un nuevo cartel anuncia el siguiente cuadro: "La

publicidad tortura a los empleados” [p.22]. La Voz de la Sociedad de Consumo acosa al Padre y lo persuade para que solicite un crédito con el que comprarse una nueva casa. Mientras piensa en ello, en el autobús que le conduce a la oficina, todos entonan el “Himno de los Funcionarios” [p.25]. Por fin se produce “Una Visita al Banco” [p.27]. Director y Secretaria someten al Padre a un duro interrogatorio que concluye con una negativa fulminante: “¿Pero cómo se atreve a solicitar un crédito? [p.31]”. Humillado, escucha desde el suelo la canción del Director, la Secretaria y la Estatua del Dinero. Aún espera otro suplicio al sufrido Padre, ya resignado a su suerte: la conversación con su hijo. Ya no le queda más remedio que admitir “que mi vida ha estado salpicada de sacrificios, de sueños no cumplidos”, pero siempre considerándose “un hombre digno” [p.34]. La canción del hijo es una crítica demoledora a la inercia y al conformismo, a las vidas ordenadas y monótonas. Después de esto, sólo queda “La Visita al Siquiatra”, un reconocimiento del fracaso propio que conduce a la desesperación y a la locura. Tres máscaras -una barba hecha con números, una pantalla de televisión y una melena de hippy- “persiguen y acosan al padre, asustándolo con sus risas y grotescos movimientos, hasta conducirlo al diván” [p.40], mientras le cantan su desprecio. Los tres cambian máscaras y objetos para convertirse en calavera, verdugo y cirujano y transforman el diván en ataúd. “El Padre, asustado, muere dentro de la caja. Los demás, se despojan de las máscaras y contemplan compungidos el cadáver” [p.42]. Sobre el tablón, una gran esquela concluye pidiendo “una copa a su salud” [Ibídem]. El féretro es portado por los tres actores, entre el público, fuera de la sala.

La obra prescinde de una sola acción dramática para elaborar un retrato representativo de un sector de la sociedad española: una clase media mar-

cada por la mediocridad y el acatamiento de su condición. De modo que no hay más conflicto que el provocado por el colapso del hombre con la sociedad. Su resolución se sitúa fuera de la obra, pertenece al futuro, a la nueva generación que rechaza el modelo del Padre y que está dispuesto a imponer el suyo. Las situaciones que impulsan el conflicto tienen carácter expositivo y demostrativo, no existen más que como circunstancias sin otra progresión que la de su capacidad para minar el ánimo del sujeto hasta anularlo.

De hecho, es difícil hablar de la categoría sujeto en una pieza asentada cómodamente en la farsa expresionista. Existen figuras -en lugar de personajes- que significan más por su coherencia estructural y su representatividad social que por su naturaleza individual. Su carácter estereotipado hace que no aparezcan identificados por nombre propio y su representación en la figura de un personaje es alterada de continuo. El juego con roles y papeles, como en *Matadero solemne*, está a la vista del receptor, lo incluye (existe otra vez una Espectadora) y lo distancia. El Reparto advierte:

La obra la representan cuatro personas. Son el Actor y la Actriz Maduros, el Actor Joven y una Espectadora. Todos los demás papeles [dieciocho en total] son interpretados por ellos mismos.

Y en este caso, no por una economía de medios. Del mismo modo que la acción se crea con circunstancias-tipo tomadas al azar de las muchas posibles, los actores pueden recorrer todo el espectro social con las variaciones mínimas y los requisitos de adecuación en edad y sexo -los más inmediatos y visibles-. El tratamiento expresionista permite que un personaje supuestamente individualizado se multiplique en varios, y a la inversa, puede mostrar lo que es común a todos los hombres. Esa versatilidad redunda en

el carácter próximo, cotidiano y *real*, de lo que se nos ofrece en escena, de modo que todos y cualquiera tienen (tenemos) un papel en el sistema social representado. Es lo de siempre y lo de todos. Aquí reside uno de los elementos de la farsa expresionista más evidentes de *Réquiem...* y que, en última instancia, supone

la imposibilidad de lo trágico como plasmación del destino individual: lo que es trágico no es el hecho de que yo tenga un destino, sino que mi destino sea el destino de todos y que todos devienen mi destino. [SÁNCHEZ, 1992, 70-71].

El Hijo es una pieza clave en el desarrollo y la presentación de las circunstancias porque, además de la función que le es propia como componente de la familia, ejerce desde ella una labor paralela a la que desempeña como Actor Joven: imponer las reglas del juego escénico y fijarlas a la supuesta realidad del personaje y del espectador. Desde esa posición es punto convergente de relaciones entre los otros personajes y entre la escena y la sala. Es él quien abre y cierra la obra, quien consigue que la Espectadora acceda a actuar en la representación, quien impide que el Padre la interrumpa o la falsee, quien en la última canción sintetiza la necesidad de transformar una realidad alienante y quien conmina al público a que participe de ello. En realidad, la destrucción del personaje dramático cancela también el diálogo interpersonal, pero a diferencia de su utilización en el teatro del absurdo, la tendencia expresionista consiste en convertir al receptor en interlocutor (no necesariamente mudo, además, si contamos con las cartulinas blancas):

tanto diálogos como monólogos no servían para nada al entendi-

miento de los personajes entre sí, sino que eran más bien lanzados al público: la relación dialogante quedaba con ello traspuesta fuera de lo escénico. [SÁNCHEZ, 1992, 71].

Por otra parte, la distanciación provocada por las intervenciones del Hijo lo asemeja a los narradores épicos introducidos en escena con capacidad para dirigir y comentar su desarrollo, de modo que se convierte en engarce fundamental del proceso de recepción. La mediación que establece el Actor Joven entre la representación y el espectador, ayudada por otros procedimientos escénicos, favorece la capacidad reflexiva del *saber épico*, pero también insiste en el carácter de continuidad entre lo que pasa en escena y fuera de ella, entre los que actúan y los que los ven actuar. Sin embargo, más contundente que las actuaciones épicas del Hijo/Actor Joven, será el arrebato repentino de locura que sufre el Padre -fecundo recurso dramático - el que sirva para explicitarlo:

Claro que yo estaba loco, pero eso era antes. (A un espectador) Loco como usted. Sí, sí, no me mire de ese modo. Usted, permítame que se lo diga, está loco de remate. No se sorprenda. Aquel señor, también. Y esa señora. Y el camarero. Todos, todos sin remedio. Excepto yo, que me he vuelto cuerdo. (Al siquiatra) ¡Me he vuelto cuerdo! Me he salido del puchero en que nos cuecen a todos, pero usted quiere meterme otra vez en él. He descubierto su juego. A ustedes les pagan por mantener loca a la gente. Cada vez que uno se vuelve razonable saca su repertorio de buenas palabras y a devolverlo al paraíso de los locos. [p.39].

Es la locura de la *normalidad*, de esa sociedad uniformada y sumisa, extraída de la del espectador que, como el Padre, es conducido a un “destino terrible” [p.9]. Los avatares cotidianos, resumidos en unas cuantas situaciones -

la rebeldía de los hijos, la monotonía del trabajo, las falsas apariencias, los afanes consumistas, la incapacidad para conseguir lo que se desea, la autodestrucción por pasividad- resultan ser el retrato de una generación que había asumido el franquismo sin convicción pero sin hostilidad. No hay referencias políticas directas, ni siquiera una concreción espacio-temporal, pero las constantes sociales representadas son las del contexto histórico del autor, la de un sector amplio de la clase media española que tenía por todo horizonte el trabajo y la familia, el sacrificio y la renuncia. Esa es la sociedad que se denuncia en *Réquiem*... Y la necesidad de transformarla pasa por un proceso de tipo “natural”: la muerte de esa generación ha de dejar paso a otra que de ningún modo debe estar dispuesta a asumir los papeles de sus predecesores. Lo que llama la atención en el discurso transmitido por el Hijo es la frialdad con que es deseada -más que admitida- la muerte del padre, de forma que no hay rastro de sentimientos paterno-filiales o de profundidad psicológica. En la naturaleza de este discurso late de nuevo el espíritu del expresionismo, que contaba entre sus características con un “caoticismo”³ parejo al sentido de desintegración que hay en *Réquiem*... Pero concierne también al proceso dramático incluir a un receptor activo en el motor de cambio, no ya por su participación directa en la obra, sino por la tarea que se le presenta cuando ésta acaba.

Tan sólidas intenciones no renuncian a la utilización de recursos paródicos y humorísticos que afectan tanto a los personajes como a la expresión

³ El *caoticismo* expresionista afecta, entre otros aspectos, a “aquel múltiple anhelo destructivo de los valores pasados, de las categorías falsas, que ocultaban el verdadero rostro de lo real, del hombre de la vida, aquel rechazo radical de la herencia cultural ‘paterna’, aquella necesidad de ‘asesinar al padre’”, según analiza José A. Sánchez. El crítico se detiene para ilustrarlo en “una pieza programática del expresionismo” -*El Hijo*, de Hasenclever- en la que “cambiar el mundo venía representado por la liberación de los hijos de la tiranía de los padres”. Es precisamente el Hijo quien asesina al Padre para establecer un nuevo espacio social. [Cfr. SÁNCHEZ, 1992, 28-29].

escenográfica. Muchos elementos son utilizados de acuerdo a criterios expresionistas: las máscaras que persiguen al Padre, la naturaleza de las palabras del Hijo sobre la destrucción, la cosificación del personaje alienado.... Los objetos que salen a escena nos remiten a la realidad inmediata sin pretensiones de mimesis, ajenos a toda concepción naturalista, pero desprovistos también de carga simbólica. Son fragmentos de realidad transfigurados para el uso escénico pero que no dejan de recordarnos que pertenecen a la representación. El coche, el autobús, el Banco, se nos dicen con unos cuantos objetos que, al ser utilizados por los personajes, se convierten en caricatura de lo representado y, por extensión, de las relaciones que nos unen con el mundo. El efecto irónico y distanciador se alía con formas paródicas para significar la realidad en que nos movemos y la manera de enfrentarse a ella. Los objetos que se nos muestran son parte de esa vida empequeñecida con la rutina, significan lo que se quiere y no se puede conseguir : dinero, poder, diversión... Los afanes empleados en ello acaban descubriendo el terrible fracaso: nunca han tenido coche -apenas un volante y dos faros-, ni casa propia, ni despacho, ni son capaces de conseguir un crédito. Los propios actores crean y destruyen en escena los soportes materiales de estos referentes, de tal modo que el mundo vuelve a ser entrevisto en un continuo proceso que lo hace y lo deshace, y donde debe ser posible intervenir.

El mismo recurso es aplicado a todos los componentes de la estructura. El fragmentarismo domina la resolución técnica de la obra, como venimos observando: actores con muchos papeles (incluido el de actores), el montaje en cuadros rápidos y sin ilazón causal, la sucesión de espacios escénicos y su alternancia con el del espectador, las interrupciones continuas de la acción mediante canciones, carteles, o la actuación de los personajes... Pero no com-

pete sólo a estos aspectos de arquitectura dramática. Lo que estamos viendo sobre la escena es, también, la construcción y la destrucción de un personaje que no se atreve a cambiar su destino, que no puede -o no sabe o no le dejan- detener un proceso doloroso y alienante del que él es, en último término, responsable. Cuadro a cuadro comprobamos qué poco hace el personaje por abrir un espacio a la satisfacción, a la libre decisión, al disfrute más elemental. Las apariencias, la falsa moral, el empeño en mantener no se sabe qué tipo de dignidad, el afán de *normalidad* constituyen los pilares del universo que se ha construido ante los ojos del espectador. Esa coherencia interna en el funcionamiento del drama es esencial como factor de cohesión de materiales heterogéneos, pero también para su correcta transmisión al mundo del espectador, tan similar al que se nos presenta en escena. La confluencia de rasgos expresionistas y brechtianos conseguirán dar forma a un tratamiento paródico imprescindible en ésta y en la siguiente pieza para transmitir una visión del mundo radical. La crítica vio fácilmente la ironía desencantada que animaba una pieza tan ágil como mordaz

y el mérito que corresponde en exclusiva a la realización dramática es el de haber sabido reflejar ese instante lúcido de la conciencia, donde el individuo compara sus pequeñas posesiones, válidas sólo para proseguir su rutina, con la abundancia natural, cercada, sin embargo, por numerosos obstáculos. [FERRÁNDIZ CASARES, JOSÉ, *Información* 9.5.79].

El humor, la fluidez y la agilidad para representar un mundo que debe ser destruido no traicionan la crítica profunda hacia el funcionamiento social. Por eso *Requiem* cumple los requisitos de una pieza concebida para café-teatro -participación del público, vivacidad, espectáculo lúdico- sin menospreciar

la carga ética e ideológica que alienta toda la obra de López Mozo y que se hace muy evidente en estos años.

4. 6. *¡Es la guerra!* (1971).

Inédita. Manuscrito mecanografiado disponible en la Biblioteca de la Fundación Juan March.

Finalista Premio Ciudad de Alcoy 1972.

Volvemos, con esta pieza, a uno de los tópicos del teatro occidental de vanguardia -los conflictos bélicos-, que López Mozo ha pulsado desde su primera época (*El retorno, Maniquí*) y ha reelaborado después (*Guernica, Crap, fábrica de municiones, Anarchía* 36). La peculiaridad de *¡Es la guerra!* está, sobre todo, en el tratamiento paródico del tema, pero también en extender la crítica a todo lo relacionado con la institución militar y los valores que defiende.

La obra es una farsa de mediana extensión (97 páginas manuscritas) que aparece sin divisiones escénicas. Los cambios de lugar, de tiempo y de acción, se presentan a través del personaje central que, como protagonista y narrador, se convierte en hilo conductor entre las diversas situaciones que presenta la obra. Monólogos, diálogos, sueños, visiones y canciones, componen una parodia divertidísima y cáustica, también en su simple lectura.

Comienza la obra con las reflexiones del personaje principal, Ramón, sobre la vida. Ocioso por fuerza del paro, se enrola en el ejército movido más por las argucias de los "Cazadores de Voluntarios" que llegan al pueblo que por voluntad heroica. Su iniciativa cuenta con las bendiciones de su padre (que no

ve en él más que al inútil que es), del maestro, Don Torcuato, y, cómo no, del cura, Don Agustín. Su madre, sin embargo, tiene una pesadilla en la que se escenifica el rapto de Ramón por los Cazadores de Voluntarios cuando aún se halla en el vientre materno. Finalmente, ingresa en el C.E.M. (Campo de Entrenamiento Militar) donde un "Cañón -parlante", "que ostenta el grado de general" [p.15], ayudado por unos altavoces que dan las órdenes pertinentes, da paso a la instrucción física y moral. Ramón, fatigado, abandona la tarea para descansar, lo que indigna al Cañón-parlante y a los altavoces. Dispuestos a convertirlo en un verdadero soldado, lo someten a una suerte de número circense en el que la "Fiera-Ramón" responde como puede a los entrenadores con saltos y complicados equilibrios. Terminado el periodo de adiestramiento, y ante la falta de conflictos bélicos en que ocuparse, Ramón pasa a servir al Capitán Ramiro, que no cesa de discursarle con los tópicos del heroísmo, la Patria y la maravilla de "¡Morir, morir, morir!" [p.26] por ella. Por supuesto, lo último no entra en los planes de Ramón. Ramiro escenifica una batalla como los niños cuando juegan a la guerra y se felicita por su valor. En este punto se declara una auténtica guerra, lo que sume a Ramiro en un estado cercano a la catalepsia de puro terror. El reciente guerra colonial pone en jaque a toda la defensa nacional hasta llegar al Presidente.

Prestos a partir a la guerra de las colonias, el Capitán Ramiro sufre una pesadilla en la que el Amante de su mujer, la propia Leonor (su esposa) y Malauva, se burlan de su próxima condición de cornudo. Acosado por un "Vendedor de Cuernos" y un "Vendedor de Cinturones de Castidad", decide usar los servicios de éste último, con lo que cree seguro su honor. Lo que no sabe es que el mismo vendedor proveerá a su esposa de tantas llaves como requiera. Parten en barco, tras la misa de rigor, hacia las colonias, donde les espera el

gran recibimiento de los “Habitantes de las Colonias”, dado que el objetivo de esta guerra no es otro que defender sus propiedades. De modo que les prestan toda su colaboración y se sitúan en una tribuna para contemplar el avance de la guerra que garantizará sus privilegios. Además de indicar a los despistados soldados los caminos a seguir en una selva que han cuajado de letreros a modo de señales de tráfico, los animan cuando han de ejercer sus artes asesinas. Ramón se topa con un niño, y los Habitantes de la Colonia le instan a que lo mate antes de que se convierta en un terrible enemigo. Ante su vacilación, acuden los bombarderos y matan al niño. Las felicitaciones son para Ramón, que ahora se entusiasma con las emociones de la guerra. En su excitación, asciende por una rampa al final de la cual se halla nada menos que la Madre Patria, quien lo recompensa por sus acciones militares. Entretanto, la contraofensiva del enemigo ha hecho que todos huyan, también la Madre Patria desaparece del campo de tiro. Terminada la ensoñación, el Capitán Ramiro arenga a los soldados para que estén dispuestos a morir por la Patria y todos entonan la canción de la muerte y el heroísmo. Es a él, precisamente, a quien le va a corresponder tan cacareado honor. Internándose en una selva en la que los árboles se mueven, se encuentra con el que él llama el enemigo: el “Eroticoárbol”, que, tras seducirlo, acaba estallándole entre los brazos.

Vuelve Ramón a consolar a la viuda y a enterrar a su Capitán con los honores del héroe. Pero en su pueblo natal, donde ya han enterrado uno, creen que no es conveniente abusar de héroes, especialmente tratándose de una guerra que oficialmente no existe. Así que Ramón y Leonor aceptan la oferta del Alcalde de subastar el cuerpo a otro pueblo que no haya tenido su propio mártir. Mientras, la pasión más desatada ha prendido en la viuda y el soldado, que no dudan en sacar el cadáver de su ataúd en plena subasta para dar rienda

suelta a sus incontrolables pasiones. Como el negocio de la subasta da buenos resultados, el Alcalde propone a Ramón que le mande más cadáveres cuando regrese a las colonias. Pero el negocio de la guerra se acaba, así que los Generales, en reunión secreta, deciden ayudar al enemigo a recomponerse. El conflicto se recrudece y cada vez hay más muertos. Un "Coloso" engulle soldados y defeca peleles uniformados con la ayuda de los Generales y de los Habitantes de las Colonias. Una de sus víctimas será el propio Ramón, que reconoce su pelele entre todos los que pueblan la escena. La Madre Patria acude a consolarlo y le promete un homenaje. Desde sus brazos, contempla Ramón cómo un General cegado elige al azar su pelele para habitar el mausoleo al soldado desconocido. Tras las pompas fúnebres, en las que participan todas las fuerzas políticas y sociales del país, los encargados de introducir el cadáver en el recipiente que contiene la llama, deciden trocearlo para que quepa mejor. Ramón sigue en los brazos de la Madre Patria, agradecido pese a todo.

Como indica el propio título (una conocida frase de Groucho Marx), la obra se centra en un análisis sarcástico de una guerra cualquiera, la Guerra, en general, a través de las vicisitudes del soldado Ramón. En ella

descubre a la guerra como pura exhibición del poder, de la fuerza y como gran evento comercial. [SAALBACH, 1978, 5].

Sobre esta base, la visión crítica se extiende a la condición militar, a la vehemencia patriótica, al heroísmo, a la disciplina... en términos globales. El conflicto de la obra se ciñe, por tanto, a la peripecia vital del protagonista, y en último término remite a la incapacidad del individuo para discernir y evaluar lúcidamente las situaciones en las que se encuentra. La guerra, al fin y al cabo,

ha utilizado a Ramón, que no es más pelele muerto que cuando estaba vivo. Las distintas situaciones dramáticas se establecen desde el ingreso de Ramón en el ejército, pasando por la vida militar en periodo de paz (el entrenamiento, el servicio al Capitán Ramiro), hasta llegar a la guerra en las colonias, lo que deja al descubierto el verdadero sentido del quehacer militar y el precio último de la guerra: la muerte.

La relación inicial de personajes incluye hasta treinta designados por nombres o funciones, además de trece grupos de personajes, y cinco voces que representan mandos militares. El exceso aparente se palía con la representación en escena mediante paneles pintados de los agrupamientos y otras figuras (Presidente, ministros, embajadores, obispos, cardenales y hasta una escolanía). De la relación de *dramatis personae* que se presenta ante el lector (del texto o de un probable programa de mano) sorprende el contraste entre nombres muy cotidianos extraídos de la realidad inmediata (Ramón, Don Torcuato, el maestro; el padre Agustín; Ramón padre; Josefa, la madre, o Carmen, la novia) u otros que responden a la filiación farsesca tradicional (como Malaúva o el Vendedor de Cinturones de Castidad), frente a los que incurren en el terreno de lo insólito, especialmente el Cañón-parlante, el Coloso o el Eroticoárbol.

Ramón es, sin duda, figura principal de esta farsa, tanto en su función de narrador como en su intervención en la historia, de ahí que los rasgos distintivos que lo definen sean decisivos para establecer las relaciones con otros elementos estructurales. Su carácter protagonista no le garantiza la condición de sujeto, sino que se convierte en objeto de las fuerzas sociales que se representan, y es, además, metonimia de una sociedad alienada. Estamos ante otro de esos antihéroes propios de López Mozo, incapaces de analizar y evaluar la realidad en la que viven. Se presenta a sí mismo en un extenso monólogo donde,

además de su situación vital, averiguamos mucho más de lo que él mismo declara. En ningún momento trata de mentir o encubrir lo reprochable, no por sinceridad, sino porque ni siquiera parece distinguir los conceptos éticos más fundamentales. Este es uno de los rasgos más constantes que definen su carácter y, según él mismo cuenta, siempre ha sido así:

Lo que a mí me gustaba era hacer el gamberro, pero por los palos que recibí por esa causa siempre tuve la impresión de que era ocupación que no estaba bien vista y tarde o temprano tendría que sentar la cabeza. [p.4].

Idéntica falta de criterio se evidencia a la hora de tomar decisiones más trascendentes: cuando encuentra un niño en la guerra, no se decide a matarlo, pero una vez es felicitado por los otros, empieza a enloquecer pidiendo “*¡Más guerra!*” [p.55]. Su ingenuidad inicial se alía con una estupidez infantil que le permite interpretar la realidad de forma “literal” y llevar a cabo una crítica inconsciente pero demoledora a los ojos del espectador. Así, cuando comenta qué es lo que le gusta de su condición castrense, no trata de ampararse en la charlatanería que exhiben Capitán y Generales, sino que, lisa y llanamente, declara:

Yo quiero ser militar, andar por ahí con el uniforme, vivir bien y hasta no me importaría ir de vez en cuando a la guerra. [p.25].

Sus intentos de establecer un razonamiento lógico coherente tienen éxito en sus planteamientos, pero se derrumban estrepitosamente en sus conclusiones, al menos desde el punto de vista del discurso lógico tradicional. Así, por nacimiento y por inclinación, la vida no podía brindarle oportunidades apetecibles

Vistas así las cosas sólo me quedaban dos caminos por seguir: uno, buscar una ocupación y otro aguardar a que la ocupación viniera por sí sola. Elegí el segundo porque mi teoría era que a desgraciados como a mí no nos está permitido escoger lo mejor y para quedarse con lo peor no hace falta perder el culo corriendo. [p.4]

de modo que se dedica a jugar a las cartas en su pueblo. La pasmosa tranquilidad con que acepta su condición de inútil o de “desgraciado”, como él mismo se autocalifica, se corresponde con los juicios que sobre su persona hacen el resto de personajes. Su padre le anima a ingresar en el ejército porque no “*sirves para gran cosa*” [p.10] y, ya en él, el Capitán Ramiro lo corrobora:

Has pasado de ser un retrasado mental o poco menos a estar perfectamente preparado para morir por el honor de tu patria. [p.25].

Claro que, dado el talante de los personajes supuestamente más avisados, lo que parece no es que Ramón sea el más tonto, sino el más sincero.

Una de las mejores estrategias para convertir a Ramón en paradigma del ser manipulable y simple es su recurrencia a los tópicos de la sabiduría popular, para mayor efecto irrisorio, acumulados. Cuando cuenta cómo regresaban los que, más activos que él, emigraron en busca de trabajo, concluye sentenciosamente:

a la postre venían a juntarse a los que nos quedamos para pasar hambre todos juntos. Y es que las cosas no son tan fáciles como las pintan, ni todo el monte es orégano. [p.5].

Esta simplicidad tradicional es característica, en mayor o menor medida, del resto de los personajes, pero es en el caso de Ramón donde el tópico recrea el personaje, y no al revés. Su relación inmediata con la reciente viuda de su Capitán permite un comentario esclarecedor:

Yo seguí los consejos del refrán que dice: el muerto al hoyo y el vivo al bollo; Leonor también los siguió sólo que ella prefería decir, porque sonaba menos ordinario, que a rey muerto, rey puesto. [p.79].

Pusilánime, estúpido, egoísta y, finalmente, ambicioso, no se hace especialmente antipático porque el resto de personajes que pueblan la escena son, al menos, como él -cuando no peores- y lo redime que Ramón no encubre sus verdaderas motivaciones y sentimientos. En dos ocasiones se refiere a la muerte de otros y revela lo que, al fin y al cabo, hubiera pensado cualquiera, pero sólo la simplicidad de Ramón se atreve a verbalizar. Ante la muerte del Capitán Ramiro, explica:

¡Ojalá hubiese muerto yo en su lugar!. Bueno, eso lo pensé entonces, en los primeros momentos. Después cambié de opinión, [...] aquel gesto breve, pero sincero, da idea de cuánta era mi admiración por el Capitán. [p.66].

Y en el momento en que la guerra (el Coloso) lo inunda todo de cadáveres no tiene reparo en confesar que

me daba lo mismo ver uno que mil [...]. Este otro fue amigo mío. Lo sentí, pero en el fondo me alegré de que le hubiera tocado a él la china y no a mí. [...] Cuando llegó mi hora otros se alegraron. Seguro. [p.90].

No siente compasión, ni odio, ni amor. En su relación con Leonor, sus palabras no dejan lugar a duda sobre la naturaleza -física- de la pasión. Así lo cuenta y así lo vive el personaje:

No sé en qué momento ocurrió, pero la viuda empezó a gustarme y, a mi parecer, yo a ella también. Al principio, un poco. Después, algo más. Al fin mi obsesión era acostarme con ella. Así, como lo oyen. [...] ¿Es que si yo dejaba pasar la oportunidad no vendría otro a sacar tajada? ¡Al cuerno los remilgos! me dije. ¡A por la viuda!. [p.75].

El tratamiento antirromántico del protagonista actúa sobre todos los motivos temáticos e ideológicos convocados en la obra. Al morir, exige a la Madre Patria reconocimiento público por su *heroísmo*, no porque lo merezca, sino porque, de lo contrario, no resultaría *útil*. Es entonces cuando su afán de gloria, su facilidad para dejarse embaucar por los oropeles del triunfo, las medallas, los homenajes y la parafernalia militar, aquello que lo convirtió en presa fácil de los “Cazadores de voluntarios”, nos lo revela como un auténtico imbécil que no ha aprendido nada de su andadura vital, ni siquiera lo más evidente. Por eso, su actitud al final de la obra, postrado a los pies de la Madre Patria, cubriéndola de besos y lágrimas y dándole las gracias, nos aleja definitivamente de cualquier reacción compasiva hacia lo que representa. La manifiesta incapacidad de sentimientos nobles, altruistas o de respuesta a los principios éticos más básicos, tiene que ver con los procedimientos de cosificación y animalización que afectan a todos los personajes y de los que no escapa el protagonista, como veremos más adelante.

Las fuerzas sociales agrupan a la mayoría de los personajes restantes, lo que prueba la disposición de los polos de tensión entre las categorías indivi-

duales y sociales, habitual en el sistema dramático de López Mozo. Destacan especialmente los militares (el grupo más variado y abundante), los Habitantes de la Colonia, el maestro don Torcuato y el padre don Agustín. Esta vez, como en otras piezas de su primera época, el personaje es sometido al orden social sin posibilidad de remisión, e incluso sin conciencia plena de ello. Los procedimientos simplificadores propios de la farsa permiten agrupar a todos estos personajes en torno a una misma función actancial: la de destinadores y sujetos de una acción que no pertenece a su protagonista -Ramón-, sino que responde al dominio de estas figuras que son, en última instancia, encarnaciones metonímicas de categorías abstractas difíciles de representar en toda su dimensión. El exceso de personajes en esta *casilla* (la de destinador) es un modo de intentarlo, como lo es el debilitamiento de la capacidad del protagonista para hacerles frente. Tal falta de proporción impide que se establezca un verdadero conflicto entre Ramón y el resto, de modo que lo que se nos ofrece es, de nuevo, la impotencia del individuo y de la acción solitaria frente a la omnipotencia de una sociedad implacable. Los distintos grupos aquí incluidos componen un retrato social deformado por la técnica de la farsa y de la caricatura expresionista, cuya importancia radica en que son la representación de las fuerzas sociales, es decir, los detonantes del verdadero conflicto: la manipulación y la alienación de otros en el propio beneficio. Su poder no radica tanto en su pericia como en la inutilidad de esos otros que, como Ramón, son presa fácil y sumisa. Su modo de operar y sus rasgos constitutivos son mostrados con absoluta claridad. Todos ellos animan y utilizan a los que se prestan a defender sus intereses, encubiertos, claro está, por la palabrería de la “verdadera religión”, “el honor” y “el amor a la Patria”. En numerosas ocasiones la complicidad entre los estamentos eclesiásticos y políticos o militares se representa en escena, tanto a través del texto

espectacular como del literario, sumando al efecto crítico la capacidad de referencia a la realidad política vivida en España. Como recuerda Ramón, en la escuela *“siempre estaban con el mismo rollo”* [p.8], y la clase de Geografía e Historia de don Torcuato se mezcla significativamente con el sermón dominical del Padre Agustín, completando cada uno el discurso del otro sobre la Patria y la religión. El temprano aleccionamiento se remata con el que recibe el joven soldado en su instrucción, tan agotadora y esforzada en el entrenamiento físico como en el adiestramiento ideológico. Por los altavoces no cesan de repetirse consignas de corte fascista referidas a la raza, la necesidad de la guerra, las virtudes del soldado, el honor nacional y el valor.

Son los militares los más ridiculizados en escena, sobre todo a través del “Cañón-parlante”, el Capitán Ramiro o los generales que alimentan al Coloso. Su palabrería se deshace cuando se enfrenta a la realidad. El supuesto valor de Ramiro se desvanece cuando ve la posibilidad de morir, igual que el del general al que el Coloso arranca un brazo. Pero su verdadera naturaleza cobra fuerza cuando se reúnen en cónclave secreto para evitar el fin de la guerra, lo que supondría el fin de sus muchos negocios, algo que hasta Ramón ve con claridad. Son ellos los más interesados en que los conflictos bélicos se reanuden y se mantengan, siempre apoyados por una Iglesia empeñada en extender su imperio espiritual a cualquier precio. No importa superponer discursos e intereses cuando estos se complementan: si antes el cura y el maestro hablaban al alimón en la escena del recuerdo infantil, ahora la intervención del Obispo en la misa de despedida anima a la lucha en defensa de *“la unidad de nuestra Patria, y sobre todo, por nuestra Sagrada Religión”* [p.45], lo que incluye la misión para ir a *“enseñar la verdad, y a imponerla”* [Ibídem].

También la familia aparece retratada como elemento socializador de pri-

mer orden y desprovista de toda validez sentimental. En el monólogo introductorio, Ramón alude a los “antecedentes familiares” como factor fundamental que configura nuestro destino. Al ser la suya familia de pobres jornaleros, Ramón trata de huir de un destino impuesto desde el nacimiento. El otro núcleo familiar representado se centra en la unión conyugal de Ramiro y Leonor, donde los rasgos definitorios son, de nuevo, las falsas apariencias, la subversión de los valores y el engaño. Tanto las escenas del Vendedor de Cuernos, Malaúva y el Vendedor de Cinturones de Castidad con el Amante de Leonor, como la actuación de la esposa recién enviudada dan fe de la inconsistencia del vínculo familiar.

El tratamiento otorgado a los personajes, como el que afecta al resto de componentes, responde a las características de la farsa de raíz expresionista, de modo que todas las estrategias para incrementar la teatralidad son explotadas minuciosamente con recursos propios del expresionismo y el esperpento. Si el conflicto representado es tratado en otras ocasiones con toda gravedad, en *¡Es la guerra!* el humor rige los mecanismos de la obra, siguiendo la definición genérica que centra su finalidad en lo cómico y lo burlesco, llegando incluso al disparate, y

para esto se vale de medios consagrados que ella varía a su gusto y según su inspiración: personajes típicos, máscaras grotescas, payasadas, mímicas, muecas, *lazzis*, retruécanos, series de situaciones cómicas, de gestos y palabras, en una tonalidad copiosamente escatológica u obscena. Los sentimientos son elementales, la intriga construida a tontas y a locas: la alegría y el movimiento lo envuelven todo. [MAURON, cit por PAVIS, 1996, 218].

Es verdad que aquí lo “escatológico u obsceno” es desbordado por la

hipocresía y la doblez moral, y la alegría está contagiada de la recriminación contra los poderes morales y políticos, pero todo ello no consigue restarle su dimensión burlesca.

La utilización del humor se exhibe de distintas formas, muchas veces conjugadas, y con especial atención a su dimensión ideológica. Abunda la comicidad meramente lingüística, pero también los recursos de agudeza conceptual y la jocosidad de las situaciones. En las didascalias, el dramaturgo se ensaña con los atributos militares para ridiculizarlos sin miramientos. Así, se refiere a *"condecoraciones grandes y doradas como piezas de pan y un largo etcétera de golosinas castrenses"* [p.7], a las *"perchas-cebo"* y *"cartel-anzuelo"* con el que cazar a los mentecatos voluntarios, en el que mezcla reclamos habituales (*"Si amas a tu patria y quieres servirla"* / *"Si sientes la llamada de las armas"*, etc.) con otras condiciones que no dejan de resultar insólitas (*"Si pasas hambre"* / *"Si no quieres ser un mediocre"* [Ibídem]). Los juegos de palabras pueden utilizarse como mera estrategia humorística (Ramón, después de retozar con la viuda, sale *"del ataúd con cara de resucitado"* [p.79]) o constituir al tiempo un mecanismo de desvalorización grotesca, como cuando al describir el suceso detonante de la guerra, Leónidas, el padre de Ramiro sitúa la anécdota en un club de tiro al pichón, lo que permite después identificar el símbolo de la paloma de la paz con un pichón que hemos visto repetidamente abatido, y justifica las palabras de Ramón: *"el Presidente tuvo que quitar el pichón o la paloma [...] de la paz, pues dicen que empezó a oler mal"* [p.34]. Mayor sentido crítico alcanzan expresiones cuya comicidad no les resta dureza; así, acuciado por los gritos de los Habitantes de las Colonias para que dé con el enemigo que ellos ven tan claramente desde la tribuna,

Ramón tropieza con un bulto.[...]

RAMÓN: (Señalando al niño) ¿Esto? Pero si es un niño.

HABITANTES DE LAS COLONIAS: - ¿Pero qué concepto tienes de la guerra de guerrillas?

- Llama niño a un nativo. Y se queda tan fresco. [p.51].

Otras veces la ironía atañe sólo a la caracterización de los personajes tal y como son vistos por Ramón, lo que permite retratar tanto al observador como al observado. Este es el pensamiento que formula Ramón al ver a su Capitán arropado por un abrigo como "*para ir a Siberia*" cuando se dirige a las provincias de Ultramar:

Los rasgos de ingenio del capitán Ramiro se venían dando con demasiada frecuencia. De unos era consciente, pero de otros no. [p.44].

En definitiva, la dilogía, el calambur, la ironía y la hipérbole se alían para presentar un humor verbal que puede recurrir a lo grotesco y que nunca es inocente. Muchos de estos rasgos son también aplicables a lo que podíamos llamar humor en la presentación o en el contenido de conceptos cuya interpretación es sancionada por los usos sociales tradicionales. La idea de la Patria, de la guerra, del valor, de la fortuna, del honor, etc., son expuestas de forma que su valoración crítica responde a dos mecanismos humorísticos: uno, presentar esos conceptos tal y como son utilizados por la sociedad, *literalmente*, de modo que llega a producirse, al simplificarlos al máximo, una desvirtuación de lo que, en último término, no es exageración, sino reducción a lo esencial. El infantilismo estúpido de Ramón favorece la abundancia de este recurso a lo largo de toda la obra, pero podemos encontrarlo también entre los militares:

CAÑÓN-PARLANTE: El soldado es fiel reflejo de las virtudes y defectos de la raza. [...] Si el soldado pertenece a nuestro ejército, las virtudes son mayores que los defectos, mientras que en los demás ejércitos suele suceder justamente lo contrario [p.16].

Tales falacias argumentativas se construyen con la misma intención que aquellas sentencias que, pese a pecar de perogrullada, parecen “*verdades como puños*”, tipo “*La guerra es un fenómeno natural y social*”, o “*La razón la tiene siempre el que gana las guerras.*” [p.18]. Y, desde luego, pueden utilizarse para caracterizar a los personajes y los valores que representa, como cuando Ramón nos describe al Capitán Ramiro en los siguientes términos:

Como militar tenía las virtudes y defectos propios de la raza. Entendía, según él, de fútbol, de mujeres y de las cosas del cielo y del infierno. Bebía como una esponja [p.25].

Contribuyen, además, a desvalorizar y desmitificar los conceptos mediante la cosificación o la animalización humorística, procedimiento que afecta de forma muy acusada a todos los personajes. No es casual que el superior jerárquico de los militares ni siquiera parezca una persona completa, sino una mezcla insólita:

al igual que los centauros y las sirenas, no es todo él cañón, sino sólo de cintura para arriba, pues el resto es totalmente humano. [p.15].

También los que aspiran a ser militares, tan estúpidos e inconsistentes como Ramón, sufren su degradación en fieras de circo que obedecen a un

domador, y llegan a ejecutar toda suerte de piruetas circenses (*“El doble salto mortal”*; *“Hágales pasar por el aro”*) con redoble de tambor y *“Hop, hop, hop...arriba”* [p.22], incluido. La pérdida de su condición humana, o al menos su invalidación, se revela tanto en su pérdida de palabra (*“ininteligibles”* [p.21]) y de voluntad, como en los signos del texto espectacular, que se refiere ahora a *“La Fiera-Ramón”*, y que no duda en presentar a los soldados *“uno detrás de otro, dando traspiés o caminando a cuatro patas”* [p.22]. De forma similar, la conversión de estos supuestos héroes en informes peles defecados por el Coloso y calificados de *“Carroña. Pura carroña”* [p.92] por los generales, permite identificar visualmente el inexistente mérito de su condición. Las cosificaciones afectan a muchos conceptos: la fidelidad se identifica con un cinturón de castidad, el orgullo militar con una buena comida o con el brillo de los botones, el valor del Capitán Ramiro se reduce a la atracción del contoneo del Eroticoárbol, y el supuesto héroe se convierte en mero objeto de subasta.

Es aquí donde se hace más visible la filiación expresionista de la farsa analizada y donde -a pesar del humor- percibimos el grito ante la realidad. Lo que se pretende es reconstruir lo que la apariencia oculta y hacerlo de forma *material*, de modo que sea imposible que la palabra oculte la verdadera naturaleza de las cosas. La simplificación primitivista contribuye definitivamente a la destrucción de los valores y los símbolos que los representan, como ya había enseñado el expresionismo, pero en el caso de López Mozo, se llega a la desintegración del héroe para acercarse a la reelaboración que Brecht había hecho de la herencia expresionista [V. SÁNCHEZ, 1992, 50-51]. Entre otras cosas, la desmitificación de la historia, de los hombres y de los valores tradicionales tiene que ver con la reducción a la materialidad, más llamativa en el caso de los personajes, pero eficiente en el resto de los aspectos afectados. La cosifica-

ción, como signo de la reducción a lo físico, nos revela la concepción mecanicista de la sociedad y de las relaciones del hombre con ella. Si el individuo es despojado de su condición humana, *única*, y convertido en animal o en cosa, se puede traficar con él y desvelar la realidad -social, política e histórica- sin subterfugios. De igual modo, y aquí el expresionismo vuelve a dejar paso a la revisión brechtiana, el hombre puede desdeñar los valores trágicos o heroicos para defender su propia materialidad, su integridad física, sin más. Los engaños de la Madre Patria calan en el indefenso Ramón, y el precio no es sólo la muerte, sino -muy significativamente- el descuartizamiento del cadáver, pérdida definitiva de lo único que queda por defender al antihéroe.

Ahora bien, lejos del desgarró expresionista, el tratamiento degradante se alía normalmente con la comicidad de las situaciones, que a veces alcanzan excelentes grados de efectismo teatral, como cuando el cambio de ropa por el uniforme obliga a Ramón a escuchar en calzoncillos los solemnes discursos del maestro y del cura, o cuando en plena subasta del cuerpo del Capitán Ramiro,

La pareja de tórtolos [Ramón y la viuda], consumiéndose de amor, sacan el cadáver de capitán del ataúd y lo abandonan en el suelo. Ocupan ellos el lugar vacío y en unos breves instantes se despojan de sus ropas y las arrojan fuera. [p.78].

Y así continúan mientras el Alcalde prosigue con la puja.

La parodia del mundo militar se une a la desvalorización verbal y a los procedimientos de cosificación. La guerra -escenificada por el Capitán Ramiro como lo hacen los niños cuando juegan-, el comportamiento de Ramón, tan peliculero, cuando se interna en la selva, las pompas fúnebres del propio Ramón..., no dejan de ser transformaciones deformantes muy intencionadas.

Todo parece de mentira, pero la realidad que se impone es terrible, incluso -aunque no sólo- para los que juegan con ella. Abundan los ejemplos de todos los recursos cómicos citados, pero nos atendremos a señalar que su potencialidad farsesca reside también en su vigorosa carga ideológica, que es lo que la distingue de lo simplemente burlesco. La realidad presentada no es redimida por la risa, sino transformada en un producto crítico fácilmente asimilable que no renuncia a los aspectos más lúdicos de lo teatral. Como insiste Pavis

A través de la farsa, el espectador se venga de las limitaciones de la realidad y de la sabia razón. Los impulsos y la risa liberadora triunfan ante la inhibición y la angustia trágica, bajo la máscara de la bufonería y de la "licencia poética". [PAVIS, 1996, 218-219].

La incursión en la farsa de López Mozo tiene mucho que ver con los motivos que llevan a este género a otros de sus compañeros, especialmente a sus más asiduos colaboradores: García Pintado y Luis Matilla. Y siempre encontramos la posibilidad de denunciar una realidad que el humor puede vituperar sin grandes aspavientos trágicos. En la línea innovadora de la farsa vanguardista inaugurada por Jarry o Valle Inclán hemos de situar esta pieza, donde lo grotesco y lo insólito se alían con lo evidente y lo reconocible para que el espectador pueda reconocer la realidad que se denuncia. Pero las influencias más visibles son las del expresionismo y la farsa brechtiana. Algo del personaje de Ramón recuerda al *Woyzeck* de Büchner, manipulado por las circunstancias como nuestro protagonista, pero el tratamiento humorístico de *¡Es la guerra!* aleja esta pieza de la negrura de la obra alemana [Cfr. HERRERO, 1968 y MONLEÓN, 1975]. Las continuas dualidades que sustentan la estructura de la farsa se convierten aquí en una exhibición de la dicotomía entre la realidad

terrible de la guerra y el poder frente a su apariencia, entre lo que se dice y lo que de verdad se hace, utilizando al personaje de Ramón, en su infantilismo y su ingenuidad, para denunciar los engranajes de esa maquinaria. Y lo que se nos presenta se mueve en el límite entre lo trágico y lo cómico, de modo que lo grotesco funciona como un procedimiento de distanciación. Si en lugar de piedad por las víctimas, la obra provoca risa y a veces llega a la carcajada, es porque el dramaturgo ha concebido a su protagonista como una mezcla entre un ser determinado por su condición social (pobreza, necesidad de buscarse la vida) y por su carácter conformista y pusilánime (es una fiera de circo, un pelele, una pieza cazada), ajeno a la individualidad trágica. Así, Ramón asume la condición de símbolo de otras muchas personas que son adiestradas a lo largo de su vida en la sumisión a unos valores hueros que sólo sirven para proteger los privilegios de unos pocos. Lo que adquiere contenido en *¡Es la guerra!* no es el periplo de Ramón o su aislamiento y su destino, sino el mundo aberrante y la sociedad a la que se enfrenta, capaces de convertirlo en paradigma de la autoalienación.

Es fundamental para el significado de la obra que el personaje-tipo incapaz de asumir su propio destino no se justifique mediante la ignorancia o las condiciones de su entorno. Hasta el torpe de Ramón se da cuenta de lo que pasa en cada momento y es capaz de contemplar el rostro oculto tras tanta máscara (el Honor, la Verdad, la Virtud, la Patria, la Religión, etc.), pero no le importa entrar en el juego si puede sacar beneficio de ello. Por eso, siempre sin renunciar a la vis cómica, Ramón advierte desde el verdadero sentido de la guerra (*"Claro que si nos hubieran dicho que aparte de esas cosas tan importantes [la unidad de la Patria y la verdad de nuestra religión] íbamos a defender las propiedades de nuestros compatriotas, el recibimiento nos hubiera pare-*

cido mucho más normal" [p.47]), hasta lo productiva que resulta para intereses particulares ("*Después pensé que el final de la guerra podía fastidiarme a mí, que no era más que un vulgar soldado, más o menos, pero siempre menos que a otros peces gordos que, sin duda, sacaban tajadas más succulentas*" [p.83]). Pero donde la lucidez de Ramón elimina cualquier atenuante a su condición es precisamente cuando elude su responsabilidad mientras se contempla en brazos de la Madre Patria convertido en pelele:

MADRE PATRIA: ¿De qué tienes que arrepentirte, hijo querido?

RAMÓN: De todo. Me han engañado. Me engañaron el cura de mi pueblo y el maestro; los jefes que he tenido, incluso el capitán Ramiro; usted misma cuando parecía que iba a estrecharme en sus brazos y a cargarme de honores y lo que hizo fue salir corriendo... [p.91].

Claro que no sirve la redención a través de la repentina (o no tan repentina) consciencia. Títere al fin, los arrumacos de la Madre Patria, los honores póstumos -con su descuartizamiento incluido-, volverán a integrar a Ramón en su papel establecido. Como en otras obras ya analizadas, otra vez el individuo marioneta cuya inconsistencia lo convierte en presa fácil de todas las manipulaciones y cuyo único fin posible es su destrucción. En este caso, además, la fuerza destructiva es generada por la alianza entre el Estado, el ejército y la Iglesia, la suma de todos los poderes objeto de crítica en el corpus dramático de López Mozo, que aquí llega a desplazar la denuncia del negocio bélico abordado ya en *El retorno* y *Crap, fábrica de municiones*. Lo que sí es diferente es el tratamiento farsesco otorgado a esos contenidos, con el que consigue una considerable efectividad dramática, distanciada y lúcida, que llevará a López Mozo a reincidir en el género, como veremos enseguida.

4.7. *Espectáculo Andalucía*⁴ (1972).

Inédita. Manuscrito mecanografiado disponible en la Biblioteca de la Fundación Juan March.

Espectáculo Andalucía es una de las piezas más singulares de la producción teatral de López Mozo porque reúne objetivos y técnicas de diversa procedencia -*teatro campesino*, farsa brechtiana y expresionista- para elaborar un teatro abiertamente social definido por su propósito de agitación.

Se trata de una obra extensa dividida en dos partes mediante una elipsis temporal. Las escenas, sin signos de separación entre ellas, son fáciles de distinguir y se suceden con agilidad. Situaciones “reales” se alternan con otras “irreales” -imaginadas, recordadas o representadas para ilustrar lo que se cuenta-, del mismo modo que se mezclan elementos de farsa grotesca con otros *realistas*, sin olvidar distintivos épicos y expresionistas. Pese a ello, la obra presenta una estructura bien trabada, principalmente por el equilibrio creado en el desplazamiento de la acción entre el mundo de los jornaleros y el de los poderosos, con sus puntos de fricción y de encuentro bien dosificados. A ello contribuye una figura-puente: el capataz.

La obra comienza con una escena tomada de la realidad inmediata: un grupo de hombres espera para ser contratado como jornaleros. Permanecen fuera del escenario y su comportamiento depende del tipo de público que llene

⁴ César Oliva [1989, 411] parece sugerir que esta obra fue escrita en colaboración. Creemos que se trata de un problema de ambigüedad textual, y aunque fue creada para el Teatro Estudio Lebrijano y “trabajó” con sus componentes, el texto dramático es competencia del autor que firma el texto. Ragué Arias [1996, 286, nota nº37] amplía la concurrencia autoral a Luis Matilla, que en esta ocasión no colaboró con López Mozo.

la sala. Cuando los espectadores entran, encuentran ya a los actores interpretando su papel. El capataz, Lorenzo, un ser despótico y violento, comienza a seleccionar a los campesinos hasta formar una cuadrilla. El trabajo a destajo en los campos de remolacha los deja exhaustos y doloridos. Una gazpachera que les ofrece agua es azotada por Lorenzo sin que ninguno de los hombres rechiste. Terminado el trabajo, Lorenzo les obliga a ir al cortijo para felicitar al señorito por su cumpleaños.

En un lado de la escena, dos mujeres y un hombre vestidos de negro permanecen de espaldas: son la conciencia del pueblo. Entablan un diálogo recitado con los jornaleros que expresa el profundo sometimiento del pueblo andaluz a los caciques. Las sombras de dos tricornos se proyectan continuamente sobre el fondo blanco. Elvira, madre de Juan, surge entre los seres anónimos para reprochar a los jornaleros su sumisión. Los conmina a no ir a la fiesta del señorito. Elvira va descubriéndonos, una a una, las terribles historias de estos hombres humillados: la pobreza, el hambre que mata los niños, las hijas violadas por el señorito... El relato más espeluznante corresponde a la muerte del padre de Juan a manos del señorito en una corrida de toros en que el hombre ocupaba el lugar de la bestia. Aquello sirvió de escarmiento a las aspiraciones de justicia de los jornaleros y desde entonces todos obedecen y callan. Juan no aguanta más y decide no ir al cortijo. Pide su jornal a Lorenzo, que se burla de él y le dice que cobrará después de la fiesta.

La acción se interrumpe ahora con una farsa en la que aparece un titiritero que anuncia un espectáculo grotesco. Los tres personajes de negro se vuelven al público para entonar una irónica canción sobre las desigualdades entre ricos y pobres, entre amos y siervos. Tras el lienzo blanco, el titiritero descubre una tarima alta en la que se alza un fantoche que representa al señorito. Al pie

de la tarima, un grupo de hombres-pelele responde a los hilos del fantoche-señorito. Todos están desnudos, y siguiendo la letra de la canción, el fantoche se viste de traje campero. Arroja a los de abajo mendrugos de pan y algunas monedas que les hacen saltar como peces tras la comida. El fantoche-señorito suspende de un manojo de hilos distintas prendas y uniformes con que se van vistiendo los peleles. La canción va identificándolos de acuerdo con sus atuendos: el banquero, el "lameculos", el capataz, el Guardia civil, el alcalde, el cura... Después, saltan para picar los anzuelos que tiende el señorito y todos son atrapados.

Terminada la grotesca danza, la "realidad" muestra una cara muy parecida. Los notables del pueblo y las fuerzas vivas en su conjunto, forman una cola que va subiendo a la tarima para felicitar al señorito. Los obreros, desde abajo, también lo hacen. No podía faltar la poesía de agradecimiento de un niño alentado por el cura. En la fiesta, Don Benito fija su atención en una joven a la que hace bailar. Sus perversas intenciones son muy evidentes. Llega Juan, que pretende hablar con el señorito, pero Lorenzo se lo impide. Don Benito se dispone a lidiar una res brava, y la escena se vuelve irreal: es la mente de Juan que dibuja la muerte de su padre. El toro es, efectivamente, un hombre con cabeza de animal, y el torero el fantoche-señorito. Tras una sangrienta corrida, el padre de Juan es atravesado por el estoque. La vuelta a la realidad supone el intento frustrado de Juan de atacar a Don Benito, provocando las actuaciones serviles del cura, el alcalde, y la Guardia Civil, que lo abofetea. Juan, animado por su madre, decide irse del pueblo.

La Segunda Parte se desarrolla en verano, en la temporada de recolección de la remolacha. En dos plataformas altas se sitúan Elvira y Don Benito, ambos envejecidos. La llegada de Juan y el relato de lo que ha conocido -la unidad entre obreros, su necesidad y sus métodos- anuncia una nueva conciencia.

Lorenzo es enviado a contratar hombres, pero la actitud que encuentra en la plaza no es ya de sometimiento, sino de exigencia. Otra vez, la Guardia Civil interviene en defensa de los intereses del señorito, lo que provoca una nueva aparición del titiritero y de su farsa. También el cura intercede sin éxito, de modo que la ira del señorito empieza a alcanzar a sus acólitos. La huelga de los jornaleros significa una larga lucha de resistencia, en la que el hambre se medirá con la pérdida de la cosecha. Los problemas aparecen -el esquirol, el contrato a otros pueblos- pero la reciente unidad entre los jornaleros consigue desarmar todas las estrategias del señorito, quien, finalmente, claudica ante las exigencias de los hombres. Elvira, en el sermón final, advierte de los verdaderos objetivos de la lucha del pueblo, que es subrayada por una canción y por la leyenda del gran lienzo blanco que baja como telón: "La tierra es del pueblo".

Así se expone la necesidad de unión y solidaridad entre los campesinos jornaleros como único medio para combatir la explotación y la miseria a que son sometidos por los señoritos. Las fuerzas sociales -las jerarquías política, eclesiástica y económica- se agrupan en defensa del poderoso hasta formar un bloque compacto. La bipolaridad básica del conflicto enfrenta a los jornaleros andaluces con el señorito terrateniente en la eterna lucha del amo y el esclavo, el poderoso y el desposeído, el rico y el pobre. Pero *Espectáculo Andalucía* es, sobre todo, la manifestación de unas reivindicaciones antiguas todavía vigentes que afectan a la justicia, a la libertad y a los derechos fundamentales.

El desarrollo lineal del conflicto sostiene una evolución bien dosificada de unas situaciones⁵ a otras, alguna de ellas acompañada por la ilustración del

⁵ Las situaciones dramáticas que desarrollan el conflicto son fácilmente identificables según el siguiente esquema: **Situación I:** La vida de los jornaleros: el hambre, el miedo, el dolor...; y el poder del señorito: sus armas, sus estrategias, su alcance...**Situación II:** El enfrentamiento con

titiritero, que viene a sintetizarlas antes o después de suceder en escena. Dado que el conflicto enfrenta el mundo de los jornaleros -el pueblo, el campesino, el pobre-, con el del señorito -el poderoso, el rico-, todos los personajes se sitúan en uno u otro bando sin rodeos y ejercen su rol social dentro de una estricta funcionalidad. Fuera de juego (o jugando con la realidad) el titiritero es una suerte de maestro de ceremonias que detiene la acción para ilustrarla o la lleva a extremos de tensión que inciden en la acción principal. En el grupo de los jornaleros, es Elvira el verdadero destinador de la acción: ejerce la función de provocar el enfrentamiento de los campesinos contra las injusticias que comete el señorito, incita a su hijo a aprender y a enseñar lo que consigue la unidad del pueblo, arenga a los jornaleros para que se sumen a la huelga y avisa del verdadero objetivo de la lucha. A ella le corresponden las soflamas y los discursos, incluido el que concluye la obra. Emerge de la conciencia del pueblo como mujer castigada por la injusticia y la violencia que, en lugar de optar por la sumisión y el silencio, sabe de la necesidad de la lucha solidaria. Portavoz y emblema de esa lucha, el papel de madre de Juan se diluye en su representación colectiva, no por falta de sentimiento, sino por la comprobación de que sin libertad ninguna satisfacción es posible. Su fuerza está en sus ideas, en su firmeza y en la ausencia de miedo. La necesidad de una figura visible que dirija el conflicto no oculta la condición metonímica del personaje, refrendada por las tres imágenes de negro que colaboran en la misma función.

Juan es la cabeza visible de los jornaleros y el héroe necesario para encender la mecha de la rebelión. Alimentado por el odio, la miseria y la violencia, y animado por su madre, descubre el único recurso para enfrentarse a

Juan. Su partida. **Situación III:** La lucha de los jornaleros por sus derechos: la vuelta de Juan, la huelga. **Situación IV:** Victoria de los jornaleros. Logran sus exigencias, pero no desatienden el objetivo final de la lucha campesina: conseguir la tierra para el que la trabaja.

los poderosos. El carácter colectivo de su triunfo no oculta una estrecha vinculación con su peripecia personal (la muerte de su padre), pero el detonante emocional evoluciona para convertir al personaje en representación de todos los otros. De modo que el cambio de Juan desde su sumisión inicial hasta su seguridad final significa también la transformación de los demás y de las circunstancias. Su carácter representativo se apoya a la vez en su función de intermediario, de instrumento para conseguir un objetivo del que el último destinatario es el pueblo. Esa masa colectiva de la que emergen algunas figuras -el esquirolo, la gazpachera, la joven que baila, José, Manuel, Antonio...- comparte la misma existencia sometida a los caprichos del señorito que Juan y Elvira. Su silencio encuentra canal de expresión en las canciones y en las tres figuras anónimas que proclaman e interpretan lo que el miedo calla.

El mundo del señorito ha de ser considerado también con criterio colectivo, puesto que todos y cada uno de los personajes que aquí se incluyen funcionan exclusivamente al servicio de los intereses de Don Benito. La Guardia Civil, el alcalde, el banquero, el administrador, "el lameculos", el cura, el capataz..., presentan los mismos rasgos cuando se encarnan en personas que cuando lo hacen en los peleles o marionetas. Todos ellos son retratados con grandes trazos que eluden cualquier identificación personal, especialmente en aquellos que son representación del poder político o eclesiástico. Amparan en todo momento al señorito y sus derrotas corren parejas. La violencia, la ambición, la hipocresía y el servilismo son sus señas caracterizadoras. Ninguna contradicción entre lo que dicen, lo que hacen y lo que nos cuentan de ellos. Mención aparte merece el capataz, Lorenzo, brazo derecho del señorito y nexo entre los dos universos enfrentados. Como portavoz y representante de todo el elenco antagonista, sus rasgos son los más destacados: la violencia verbal y físi-

ca, la crueldad, la explotación, el abuso, etc. Pese a ello, el texto consigue dejar muy claro quién es el auténtico enemigo, por eso las escenas finales, que reestablecen la justicia perdida, parecen olvidar a Lorenzo. Una de las lecciones de la obra consiste en mostrar la connivencia entre los distintos poderes, como en *¡Es la guerra!*. El móvil económico permanece en la base del conflicto social, pero sus ramificaciones están cargadas de intención revolucionaria. Ciertamente que el sistema de producción se mantiene con características feudales, pero la explotación y el sometimiento de los jornaleros es posible porque no hay fuerza social que los ampare. La Iglesia, el Estado, la economía... colaboran para mantener el viejo orden que les garantiza sus privilegios. La complicidad entre los estamentos sociales está diseñada para perpetuar una situación injusta, de modo que los oprimidos deben encontrar su defensa en sí mismos, en su unión sin resquicios para luchar por sus derechos básicos.

El enfrentamiento entre los dos grupos de personajes -tanto en el plano individual como en el colectivo- puede ser expresado mediante la utilización de elementos del mundo "real" o del "imaginario". La capacidad para mezclar una representación de la realidad inmediata con una elaboración que, por imaginaria, contribuye a esclarecerla y sedimentarla, es uno de los recursos más productivos en la contrucción de la obra. Si ciertos elementos pueden calificarse de realistas -el espacio dramático (plaza, campos, cortijo), la extracción social de los personajes, sus registros lingüísticos, el vestuario, las actividades, etc.- otros aparecen con toda la parafernalia teatral del mundo de lo grotesco o de lo imaginario. La aparición del titiritero permite subvertir el sistema "realista" para introducir elementos más dinámicos y efectivos. Las escenas que representan al señorito como un fantoche, los peleles sometiéndose a su capricho, las marionetas que mueve..., son figuraciones de la acción que permiten

visualizar el concepto de poder con todas sus connotaciones negativas. La redundancia en la información obliga a que la farsa, incluso, preceda a la acción. Aislados, los tres momentos en que se recurre a ella presentan situaciones dramáticas del conflicto con una evolución lineal semejante a la que desarrolla el texto completo: la primera aparición del titiritero muestra al fantoche-señorito como amo y señor de los peleles; la segunda vez la música de feria anuncia una nueva incursión, esta vez en la mente de Juan, atormentada por el asesinato de su padre a manos del fantoche-señorito. Después, iniciada la segunda parte, la ira de Don Benito convierte a sus seguidores en títeres manejados por los hilos; y la última vez que suena la música del titiritero, Don Benito retira su favor a las marionetas al rechazar los hilos que le tienden. Es fácil comprobar que el recurso a la farsa grotesca se reserva para exhibir la naturaleza del mundo del señorito (el fantoche pescando los peleles, dándoles cargos y manejándolos como a marionetas), y los símbolos más trágicos para el mundo de los jornaleros (los tres seres anónimos, el toro-hombre, la joven violada, el ataúd del niño muerto). Si los primeros vienen de la mano del titiritero y la sátira, los segundos llenan la escena de elementos fantasmagóricos y lúgubres, emparentados con el expresionismo. El mundo de los jornaleros adquiere tintes de irrealidad, pero desprovistos de todo matiz burlesco, y apoyando una visión profundamente trágica del pueblo andaluz. Las tres figuras de negro situadas “*a un lado, casi fuera de la escena, de espaldas, [...] enlutados, anónimos*” [I, p.8] posibilitan verbalizar la queja profunda de esos hombres:

Sólo hablan cuando los demás, temiendo decir lo que piensan y pagar caras sus palabras, callan. Entonces, cuando esto sucede, los tres seres anónimos arrancan esos pensamientos y los pregonan a los cuatro vientos. Sus voces no exigen nada, porque el

pueblo cuyas voces interpretan, se ha olvidado de que tiene derecho a exigir; las voces de los tres seres anónimos transmiten quejidos, lamentos, la desesperación del pueblo y sólo de vez en cuando hay un asomo de rebeldía [*Ibídem*].

Cuando Elvira recuerda a cada uno de los jornaleros las humillaciones y barbaridades sufridas por culpa de Don Benito, los seres de negro colaboran con ella: dibujan el plano del cortijo, muestran el cadáver desnudo de un niño, confeccionan una rústica caja de muerto, y contribuyen a representar la violación de la hija de Antonio. Imagen de las ansias de justicia, permanecen en escena hasta que el pueblo recupera su voz y abandona el miedo, por eso no aparecen durante la segunda parte. Reestablecida la justicia, el mundo imaginario desaparece, inutilizado ya por las conquistas que se realizan donde deben ser: en la esfera de lo real, de lo social.

Las canciones constituyen el otro medio de expresión de la “voz del pueblo” y conceden a los jornaleros manifestar el sentimiento colectivo. Su inclusión en la obra permite también detener la acción y explicarla o justificarla. Pero además las canciones consiguen crear momentos de auténtica exaltación solidaria, como cuando cantan los jornaleros con los que han venido de otros pueblos o exigen la tierra para los campesinos. Similar función tiene otro de los recursos épicos utilizados en escena: el cartel, que logra trascender el conflicto representado para situar la acción -la *verdadera* y la importante- fuera de la sala. Los procedimientos de distanciación adquieren definitivamente el eficacia de la agitación social.

El eje del conflicto que enfrenta las fuerzas en tensión va a disponer todos los procedimientos expresivos en áreas bien delimitadas. Es muy evidente cómo la influencia sobre el espacio escénico y su evolución marcan y

configuran la oposición base. En la primera parte (la del dominio del señorito y de su capataz) Lorenzo aparece en el escenario mientras los campesinos permanecen aún en el patio de butacas, superioridad física que se encarga de destacar el dramaturgo:

desde la altura en que se encuentra, pasea su mirada despectiva
sobre el puñado de hombres [I, p.1],

controla absolutamente sus movimientos y sus vidas, y el miedo los mantiene subyugados bajo su bota. Encima de ellos, paseando su arrogancia, aparece como *“un Dios irritante que lo puede todo”* [Ibídem]. Sus movimientos son seguidos por aquellos que esperan ser contratados, y sólo los rechazados o los que pierden la esperanza se alejan de él. La dominación espacial continúa exhibiéndose cuando los elegidos suben al escenario para trabajar hasta la extenuación. Una sola incursión -la de la Gazpachera- en su campo de acción provoca la ira del capataz, que *“se acerca a ella con la fusta”* [I, p.7]. Para ordenarles que vayan al cortijo *“se vuelve a los jornaleros”* [Ibídem]. Cada movimiento revela la propiedad sobre el espacio escénico que significa, también, la de la tierra y la de sus trabajadores. Por eso se suceden los ejemplos de indicaciones y verbos de movimiento, tanto en el texto espectacular como en el literario. No es casual que las mayores muestras de poder de Lorenzo se acompañen de la exclusión del territorio bajo control, o sea, toda la escena y lo que representa (*“Lárgate, perra”* [Ibídem], ordena a la Gazpachera; *“Andando al cortijo”*, *“¿Qué pasa aquí? Andando”* [Ibídem], a los jornaleros; etc.). También la única solución al conflicto iniciado por Juan sólo puede ser resuelto con la expulsión del territorio (en la que tanto insiste el Cura) y todo ha de cambiar cuando vuelve a aparecer en él.

Si la función de los servidores del señorito es llevar y traer a los hombres según su conveniencia, la de su mayor enemigo, Elvira, ayudada por los tres seres que encarnan la voz sometida del pueblo, ha de insistir en la inmovilidad. Por eso basta un gesto para marcar la intensidad de la oposición:

La mujer se detiene en medio del camino por el que va a pasar el grupo, separa sus piernas y parece clavar sus pies en la tierra. Extiende los brazos y ese gesto detiene a todos, hasta a las sombras de los tricornos [I, p.10].

La resistencia de todos los jornaleros en la huelga se mide también por su permanencia y por su solidez a la hora de mantenerse en el espacio conquistado. El inicio lo marca el hecho de que *“los hombres quedan en la plaza”* [II, p.13], y su fuerza en la firmeza de su ocupación: *“Poco a poco los más fuertes ocupan la primera línea, los que flaquean quedan más atrás.”* [II, p.14], *“Los obreros se van hacia delante. Codo con codo, ocupando todo el frente del escenario, cantan”* [II, p.16]. Y también después, el peligro de la llegada de otros jornaleros para reventar la huelga se resuelve como una dominación del espacio, por eso levantan barreras y les piden que se vayan, *“Pablo les corta el paso”* [II, p.33]. Finalmente su solidaridad se significa en su marcha. Antes de la claudicación final, *“Don Benito retrocede”* [II, p.39], y en ese paso hacia atrás está perdiendo el pulso con los jornaleros, *ha perdido terreno*, también literalmente.

Todos los signos kinésicos y proxémicos recrean una y otra vez el conflicto planteado en dimensiones espaciales. Las dos escenas de selección de hombres, cada una en el inicio de ambas partes de la obra, muestran una coreografía distinta que es síntoma del profundo cambio que se va a escenificar. Si

en la primera todos seguían las evoluciones de Lorenzo y lo acosaban, en la segunda parte, *“se mete en medio del grupo de hombres. Esta vez es la primera que sucede, los hombres no se le acercan. Al contrario, se alejan un poco, algunos sólo un paso, otros más, del capataz”* [II, p.5] que, atónito, los pone a prueba, *“camina algunos pasos, se detien, vuelve a andar, se planta en medio de la plaza...”* [Ibídem]. Idéntico análisis es aplicable al resto de personajes y sus movimientos, que enfrentan a Don Benito con los jornaleros (la corrida de toros, el baile de la joven, etc.) o muestran las relaciones de complicidad (la fila para subir todos a felicitar al señorito, los movimientos hacia él para protegerlo del ataque de Juan, etc.).

El tratamiento espacial permite visualizar inmediatamente el estado del conflicto. Las dos tarimas elevadas con que se abre la segunda parte han sustituido a la única que ocupaba el señorito en la primera porque ahora el poder le va ser disputado con fuerza, desde su misma altura. Elvira, sobre una plataforma idéntica a la de Don Benito, escucha a Juan y arenga a los hombres. Pero la verdadera batalla ha de librarse a ras de suelo, en el terreno de los jornaleros porque de ellos dependen el señorito y la productividad de la tierra. Por eso, estando los obreros tendidos por el suelo, Don Benito ha de descender y acercarse a ellos, y se inclina varias veces a recoger alguna remolacha podrida. El imperio que tan fácilmente controlaba desde arriba no existirá más.

Más signos del texto espectacular -luz, música, vestuario- surgen en escena con funciones redundantes para mostrar las oposiciones básicas: delimitan áreas del espacio en conflicto con la luz y la sombra, anuncian el carácter irreal de la escena con la música del titiritero, marcan la tensión en aumento con el redoble de tambor, establecen oposiciones vestido-desnudo, etc. Especialmente significativa es la animalización de los personajes, recurso ya uti-

lizado por López Mozo, que aquí siempre tiene la misma función distorsionadora: pretende mostrar que la situación de esclavitud en la que viven los jornaleros los acerca más a la condición de bestias de corral sin asomo de rebeldía que a seres humanos responsables de su destino. Abierta la primera parte, Lorenzo utiliza la fusta entre los jornaleros como objeto intimidatorio, e incluso golpea con ella a la Gazpachera. Elvira comenta al comprobar la sumisión de los hombres:

estarás orgulloso, Lorenzo, de tan buen rebaño [I, p.15].

Y, en efecto, como a tal los utiliza: dos veces sale Lorenzo a lomos de un criado como si de un caballo se tratase. El niño campesino que lee la poesía de cumpleaños a Don Benito sufre el mismo proceso:

el cura saca un niño del lugar más inverosímil como un prestidigitador saca un conejo [I, p.24].

Pero donde la animalización cobra un desmesurado sentido trágico es en la lidia del hombre con cabeza de toro, que resulta ser el padre de Juan (o así lo identifica Juan). La sangre, la humillación, el acoso y el dolor hacen suplicar al hombre una muerte más rápida en una escena violentísima. El ambiente tétrico, el silencio, las máscaras con que algunos cubren sus rostros, las manos que retienen al toro desde la oscuridad, las espaldas como estacas... todo contribuye a crear un ambiente fantasmal y aterrador, más propio de una pesadilla que de una posible realidad. La animalización no produce ya un efecto grotesco, sino profundamente trágico, de signo muy diferente a lo que veíamos en *¡Es la guerra!*.

ABRIR 4. CAPÍTULO CUARTO 4.8.





ABRIR 4. CAPÍTULO CUARTO 4.7.

A pesar de la fecundidad de los recursos del texto espectacular, el componente lingüístico asume buena parte de los objetivos de la obra. Los diálogos reflejan bien los enfrentamientos básicos y pueden clasificarse según el mundo al que sirven. Como es de esperar, nada tiene que ver lo que dice el señorito, Lorenzo y el resto de sus secuaces, con las palabras de los jornaleros. No nos referimos sólo a su contenido -fácilmente manipulable-, más significativa es la modalidad de enunciación. Lorenzo y Don Benito recurren continuamente al imperativo y, en el caso del primero, la violencia léxica acompaña a la física. Más sutiles pueden ser las palabras del cura, del alcalde y hasta del propio Don Benito, especialmente cuando tratan de hacer que la verdad no se muestre tal cual es. Los recursos de manipulación son, en cambio, completamente ajenos a los discursos de los jornaleros. La brutalidad del señorito sólo se apacigua cuando puede volverse en su contra, y sintiéndose sin salida, zanja así el conflicto:

DON BENITO: Cedo. Esas gentes me han ablandado el corazón.
¡Pero no quiero trato con ellos! ¡A la mierda! [II, p.40].

No tienen desperdicio la sibilina retórica del cura o la tosquedad de intenciones de los mensajes del Guardia Civil. El primero no duda en utilizar toda estrategia para sus perversos fines, y recurre tanto a la Biblia como a los principios heroicos, sin olvidar la teatralidad del éxtasis. Cuando todo fracasa, exclama furioso:

CURA: Pues os advierto que no habrá caridad! Dios dijo: "Ganarás el pan con el sudor de tu frente". Y vosotros, ni caso [II, p.11].

Frente a la falsedad y la hipocresía, las palabras de Juan, de Elvira y de los jornaleros, en diálogos, discursos, carteles o canciones, apelan a una verdad profunda y vital, nunca contradicha por la coherencia de sus actos. El resumen de todo el proceso vivido y su objetivo último corre a cargo de Elvira, en un deseo de apuntalar el mensaje final que se repite en el coro y en el blanco telón-pancarta. Las prácticas discursivas atienden a unas fórmulas que, en el caso de señorito y allegados, se subvierten o se exageran para mostrar la falacia de los argumentos de represión (el sermón, la amenaza, el insulto, la promesa). En las voces del pueblo, lo que se reconstruye es el discurso atemporal y auténtico de una Andalucía que excede los límites de la escena, legitimando su validez y su sentido. Si el texto espectacular mantiene una trabazón a la vez directa y simbólica con el conflicto representado, el texto literario trasciende su inmediatez para decir lo que pertenece a la representación y a la realidad ajena a ella, para ser palabra de la escena, pero sobre todo de la sala.

Porque el componente más importante de *Espectáculo Andalucía* no está en el escenario, sino fuera de él. Y presidiendo todo estudio sobre la obra hemos de situar un factor fundamental en el proceso creativo: su inclusión en un contexto extrateatral que deja de serlo para tomar parte activa en la configuración de la obra y atañe a todos sus componentes. Volvemos, pues, al punto de partida: la práctica teatral en un contexto muy determinado que permanece en el origen y el destino de todo el proceso dramático. El trabajo directo del dramaturgo con el Teatro Estudio Lebrijano y la creación de una obra para representar en la misma Andalucía que se cuenta en escena, genera el título, el tema, los personajes y el resto de elementos constitutivos del drama. Este es un buen ejemplo de obra creada desde la definición de unos objetivos ideológicos y sociales que incluyen la realidad extraescénica en la representación y que se

dirige a despertar la conciencia social del colectivo de jornaleros. La escena plantea unos problemas y unas soluciones concretas en un entorno que comparten espectadores y personajes, y eso es lo que da sentido al título de la obra. La vocación de compromiso con la realidad inmediata se mezcla con el elemento dramático para construir un universo que, no siendo idéntico al de fuera, sí es una muestra de él. Desde el principio se produce la interacción con los receptores: recordemos que cuando entran en la sala, ya están ahí los actores representando, ocupando el lugar del público, que ha de tenerlos cerca, a su mismo nivel, en la misma realidad: Lo que se ve no depende de que ellos lo contemplen, como en cualquier otra función teatral, está ya allí cuando ellos entran porque muestra un mundo y una historia que tiene vigencia ajena a su representación. En último término, es el actor el que varía su personaje en función del tipo de receptor que encuentra, como lo haría un jornalero, según el observador sea de su clase social o no, obedeciendo a la realidad, no a la escena. López Mozo se encarga de explicitarlo en la acotación inicial:

El público [...] juega un importante papel. [...] entra en la sala y ya encuentra en ella a los actores. Si ese público es burgués, los actores deberán adoptar frente a él la actitud que en las plazas de los pueblos adoptan los trabajadores frente a los caciques y demás clientes del casino [...]. Si el público es trabajador, los actores deben mezclarse con él, de tal forma que unos y otros queden identificados. [I, p.1].

Y es también en el trabajo directo con el grupo de Lebrija donde hemos de situar el punto de partida de las ambiciones de este texto teatral. Desde la atención mostrada al espectador, al espacio, a los objetos, a los personajes, a su palabra, surge la preocupación básica de dotar al teatro de la capacidad para

mezclarse con la realidad, no para reproducirla, sino para interferir en ella, para denunciar tanto como para transformar. No olvidemos que López Mozo ya había estrenado en Lebrija el espectáculo *Los sedientos*, cuyo impacto social fue refrendado por la actitud del pueblo ante al alcalde. Lo que antes era el puntual problema del agua, es ahora un problema de mayores dimensiones, incluso no cabe en la obra y la excede, dejando abierta la verdadera reivindicación, como si este texto no fuera más que un primer paso para la consecución del objetivo final: un nuevo orden social. Y es que, ganada la huelga por los jornaleros, el final podría haber sido de exaltación de lo conseguido, de síntesis de un proceso; y encontramos todo lo contrario: el afán por seguir hacia el futuro, la no conclusión definitiva del conflicto. Por eso dice Elvira (y lo dice al final de la obra):

ELVIRA: Advierte que esto es sólo una tregua. La lucha del pueblo no se detiene [...] va más allá, tiene otras metas más altas y un día la alcanzaremos [II, p.40].

Lo que pasa en *Espectáculo Andalucía* es extensible a gran parte de la Andalucía latifundista, y para mostrar su realidad hay que huir de los tópicos del andalucismo tanto como del dogmatismo mesiánico. Interesa, por tanto, mostrar una realidad y un sistema social que se transforma sin idealizaciones excesivas y sin apurar los resortes emocionales de la autocompasión. Para ello, López Mozo pone en juego recursos distanciadores en una escena que presenta una realidad extraordinariamente cercana, inmediata, y que debemos ser capaces, con todo, de analizar y diseccionar. Lo que desde luego consigue el dramaturgo es transportar la escena a la realidad -y no al revés- creando un teatro que no imita la vida, sino que se traslada a ella y surge de su mismo núcleo.

La búsqueda de lo esencial provoca el despojamiento de lo accesorio y de lo melodramático. La emotividad del espectáculo encuentra otras vías porque lo que se ofrece no es un proceso individualizado o sentimentalizado, sino que lo que tiene de conmovedor es, precisamente, lo mismo que de colectivo. Eso es lo que permite abrir, por fin, la posibilidad del cambio tantas veces negada en sus otras obras. El triunfo de los jornaleros es, ante todo, la conquista de lo que debe ser sobre lo que es, alcanzada ahora gracias a una solidaridad sin resquicios. Incluso la figura de Elvira, con su terrible historia personal a cuestas, o el mismo Juan, no actúan sino como piezas de un engranaje al que todos pertenecen. Lo que se cuestiona y se intenta destruir no es la crueldad de Lorenzo (que de hecho no recibe castigo alguno), o la tiranía de Don Benito, o la hipocresía del cura... Se trata de desbancar un orden social impuesto para beneficio de unos pocos a costa de la miseria de muchos, y sus mecanismos de permanencia en el poder no pueden quedar invalidados de repente, lo que equivaldría a la revolución. Desde luego, mucho de subversivo hay en el texto, pero la justicia se alcanza por medios no violentos y no delictivos. Es muy significativo que el Guardia Civil esté deseando intervenir para imponer su criterio -el del señorito- por la fuerza: "*¡Que se subleven, que se subleven!*" [II, p.37], exclama cuando queman una de las casas para provocar una reacción violenta de los campesinos.

El enfrentamiento básico amo-criado, opresor-oprimido, presenta desde su formulación un conflicto de índole social que no se circunscribe, pese a ciertos rasgos, al entorno exclusivamente andaluz. La reivindicación de la tierra es una antigua demanda que recorre la conciencia campesina en todo el planeta y López Mozo ha conseguido mostrar la situación de un jornalero del campo andaluz sin restarle un ápice de su condición esencial y universal. Por otra

parte, podemos identificar los rasgos elementales de un conflicto muy asentado en la literatura española desde *La Celestina* -subversión de la jerarquía social, vulneración de la obediencia al amo, etc.- que extiende sus derivaciones por el teatro del siglo de oro. Pese a las apariencias, es mucha la distancia que media entre el concepto de teatro social -o popular- de la tradición española y el que anima la dramaturgia de López Mozo. Es claro que en éste no caben las ambiciones personales como motor del conflicto social ni presenta en escena a un pueblo conforme con el orden social establecido, como es el caso de *Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, etc. Ni siquiera podemos establecer una sólida correlación entre piezas como *Espectáculo Andalusía* y el teatro social de la generación realista, caracterizado, como señala García Pavón, por el afán de no personalizar la causa de la injusticia social, que se remite a la sociedad entera [V. GARCÍA PAVÓN, 1962, 128]. Lo que López Mozo quiere presentar ante el espectador es precisamente lo contrario, y para ello recurre no a la intimidad de una existencia gris, sino al pueblo en lucha, consciente de una acción externa que lo libre de las causas de su situación, bien definidas en el mundo del señorito. No existe, como en el teatro de Buero o Muñoz,

una esperanza imposible de superar la situación angustiosa, no deparada del todo por la condición mediocre del protagonista o cabeza de familia, sino por la realidad social. En estas estructuras sociales -viene a ser la tesis deducida- sólo pueden salir de la pobreza el inmoral o el superdotado, pero el hombre vulgar no encuentra aliviaderos y ayudas. [GARCÍA PAVÓN, 1962, 149-150].

Los hombres y mujeres de *Espectáculo Andalusía* no tienen nada que ver con esos seres fracasados porque la lucha colectiva los dota de una nueva conciencia capaz de redimirlos de la injusticia. Es por eso que se trata, más que

de un *teatro social*, de una *teatro de agitación* emparentado con los propósitos del teatro de Valdés [V. JOTTERAND, 1971, 205-211], bien conocidos por López Mozo. No cabe duda de que ante un público sensibilizado por el conflicto planteado en la obra, su representación conseguiría muchos de los objetivos que generan la dramaturgia de López Mozo y del teatro comprometido occidental: identificación arte-vida, capacidad para colaborar en la transformación de la realidad, análisis y denuncia del proceso social injusto, compromiso con el contexto social y cultural para el que es creada y elaboración de un teatro auténticamente *popular* desde su origen. Por todo ello hemos de considerar *Espectáculo Andalucía* como referencia indispensable del *teatro campesino* por el que abogaba López Mozo y que, si bien tuvo importantes manifestaciones fuera de España, no encontró aquí más que puntuales realizaciones, algunas tan meritorias como ésta.

4.8. Retablo de la olla romana en que cuece su arte la Lozana
(1977).

Inédita. Manuscrito mecanografiado disponible en la Biblioteca de la Fundación Juan March.

Estrenada en Almansa, Albacete, en 1977 por la Compañía Corral de Comedias de Almagro, y representada en Valladolid, Palencia, Ciudad Real, Puertollano, Almagro, Béjar, Logroño, León, Alcázar de San Juan, Málaga, Ceuta, Melilla, Valencia, Plasencia, Tarragona, Olivenza, Alicante, Cádiz, San Sebastián, Arenas de San Pedro, Villarrobledo y San Javier.

Incluimos esta obra en el estudio porque no se trata de una simple ver-

sión o adaptación teatral de la obra de Francisco Delicado, como veremos, sino de una elaboración nueva que aporta su propia visión del mundo y ocupa un lugar importante en el sistema dramático de López Mozo. Del *Retrato de la Lozana Andaluza* del siglo XVI proviene la mayor parte del material empleado en el Retablo de López Mozo: el personaje protagonista -Lozana-, la Roma renacentista y vital en que se nos presenta y la crítica anticlerical. La variación más evidente respecto a la obra de Delicado la constituye la atención otorgada por López Mozo al Saco de Roma en 1527. El suceso histórico aparece recogido en la obra originaria en el epílogo, y sin relación directa con la historia de la Lozana, mientras que nuestro autor lo coloca en un lugar privilegiado entre los acontecimientos de su historia. A las variaciones temporales se les suma la eliminación de algunos personajes, como el de León X, con lo que se deja a Clemente VII como único representante papal.

Respecto al texto, la fidelidad ha sido tanta como permite la transformación de una novela en materia dramática. Ha sido necesario eliminar muchas escenas y reestructurar otras e, incluso, crear algunas nuevas. En los dos primeros casos lo importante ha sido clarificar el lenguaje, rico y difícil del original sin que perdiera sus valores. En el tercer caso la cuestión es otra. Por tratarse de escenas de nueva redacción se corría el riesgo de que se llegara a una desafortunada mezcla de estilos. Para reducirlo al mínimo he buscado textos y personajes perteneciente a autores de la época y citas contenidas en ensayos y estudios históricos [p.108].

Según explica el autor, los antecedentes residen

en la obra de Francisco Delicado y en textos de Torres Naharro y Alfonso de Valdés [*Ibidem*].

Esta preocupación por el texto literario avala la conciencia del poder de la palabra para retratar el complejo entramado social de la obra; de hecho, bastaría un análisis de los registros lingüísticos de cualquiera de sus personajes para constatar la cuidadosa elaboración y selección que ha llevado a cabo el autor. El trabajo sobre el texto de Delicado es rápidamente impulsado hacia otros textos del XVI adecuados para conseguir una obra coherente también en sus rasgos de estilo, de los que el autor extrae un modo de expresión fiel a la época que refleja. De las comedias de Torres Naharro -que había llegado a Italia a principios del siglo XVI y había estado al servicio de Julio de Medicis-: *Soldadesca*, *Tineleria* e *Himenea*, y del manejo del *Pater Noster* trobado, de Rodrigo de Reynosa, provienen muchos de los aciertos expresivos que encontramos en el *Retablo*. También las obras de Alfonso de Valdés, *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* y *Diálogo de Mercurio y Carón*, resultaron útiles para obtener un punto de vista muy cercano de los sucesos políticos concernientes al Saco de Roma. Con el mismo afán documental se utilizaron la *Historia de los Papas* de Ludovico Pastor, y la *Historia Universal* de César Cantú. Con todos estos datos podemos afirmar que lo que nos ofrece López Mozo es un producto radicalmente nuevo y creativo, de modo que resulta imposible aceptar la modesta declaración sobre su autoría (“*mi aportación literaria ha sido la menor posible*” [p.108]), tanto por los datos aquí sumariados sobre el proceso de creación como por lo que la obra ofrece.

El *Retablo* es una obra extensa, dividida en dos partes, compuesta la primera por doce “figuras” y la segunda por catorce. Estas “figuras”, que varían extraordinariamente en extensión, se corresponden con los tradicionales cuadros, y son una división acorde con el carácter “visual” o de “estampa” que adjudica el autor a esta obra. El Diccionario de Autoridades define “Retablo”

como “*sucesión de imágenes o figuras*”, precisamente. Debemos tener en cuenta, como recuerda López Mozo, que Delicado había estructurado la obra en “Mamotretos”,

libros o cuadernos que sirven para apuntar y anotar las cosas que se necesita tener presente para ordenarlas después, y en diversos momentos de la narración, en los que asegura que solamente dirá lo que oyó y vio, excluyendo cualquier tipo de aportación fruto de su fantasía. [V. p.108].

El de Delicado, era, además un *Retrato de La Lozana Andaluza*, mientras que López Mozo presta más atención al entorno (“la olla romana”) que al personaje. Las muchas modificaciones introducidas en la obra por el dramaturgo le obligan a variar el título y la configuración externa, más apropiados al carácter escénico y a las referencias visuales de su *Retablo*. En el programa de mano y en otras referencias bibliográficas, incluso del propio autor, figura con el título de *Comedia*, menos acertado por esquivar la pretensión explícita de configurar un conjunto de “figuras” que, unidas, representen el ambiente de la Roma renacentista.

La obra comienza el 13 de septiembre de 1523 con la llegada de Lozana a Roma, descrita por un Fraile como una ciudad corrupta y perversa, lo que fascina inmediatamente a Lozana. Conoce también a Rampín, el que será su compañero y amante, además de servidor en sus ocupaciones y negocios. Él le enseña la ciudad, primero desalojando de una inmensa cama (Roma), a sus ocupantes: un Fraile de la Merced con una monja, “una puta vieja”, un clérigo con una dama cristiana, varias cortesanas, y hasta un cardenal. Después, en el

recorrido por la ciudad a bordo de la cama, las calles aparecen llenas de prostitutas, ladrones y criados desleales.

La última parte de la Figura IV inicia el día siguiente, cuando se produce el encuentro entre San Pedro y Julio de Medicis, el cardenal que estaba en la gran cama romana. El santo le advierte que su aspiración al cargo papal es contraria a su “vida tan poco edificante” [p.18]. El proclamado por el Pregonero “Clemente VII, Papa”, dicta prohibiciones contra las “mujeres públicas”, pero no se deja intimidar por la presencia del Primer Papa.

Aliados Lozana y Rampín, preparan su personal conquista de Roma: las habilidades de Lozana, además de su belleza y su ingenio, son las idóneas para conseguirla. De modo que gracias al préstamo del judío Trigo, Lozana se establece en Roma. El éxito no se hace esperar: lo mismo arregla virgos o quita manchas de la cara, que concierta citas adúlteras o entretiene ella misma a los clientes. Tal es su fama, que las putas de Roma se reúnen, celosas, para acabar con ella. Rampín consigue el favor de la más vieja, Divicia, que logra cambiar el rumbo de las cosas hasta el extremo de nombrar a Lozana “Papisa” de todas las prostitutas de Roma. El paralelismo con el Vaticano no puede ser más evidente.

Entretanto, en el Palacio del cardenal Julio de Medicis esperan, como en la consulta de Lozana, una serie de menesterosos para ser recibidos: una monja quiere un sacristán, un fraile solicita un confesionario, Liaño pretende ser tonsurado, etc. Rampín cuenta a Fabio y Muñiz, criados de Julio, que se va a servir a Lozana y celebran una comilona a expensas de lo que roban a su amo. Muere el Papa Adriano VI y Julio de Medicis, con “un enjambre de cardenales”, se dirige al Vaticano. Igual que Lozana ha conseguido el máximo cargo entre las de su profesión, Julio reaparece en la Figura XI como el Papa Clemente VII, posando para un retrato mientras conversa con un Prelado Doméstico. Las con-

tinuas indiscreciones sobre asuntos de faldas son interrumpidas por San Pedro, que vuelve a reprochar al ahora Papa su conducta disoluta. La desfachatez y la falta de respeto de Clemente VII no arredran ni ante las predicciones nefastas de San Pedro, ni ante la amenaza del emperador Carlos. “Como el diablo se apareció a Eva, Francisco I, rey de Francia, se aparece al Papa” [p.50] y se alía con él para enfrentarse al Emperador.

También Lozana recibe la amenaza de su mayor enemigo, el Tiempo, que en sueños, la advierte de los efectos atroces que causa en las mujeres, disponiendo “que en alcanzando la edad de viejas han de jubilarse de las artes del amor y antes que todas las que ejercen de putas” [p.55].

La Segunda Parte se sitúa en los últimos días de abril de 1527, cuando las tropas imperiales acampan al norte de Roma. Vemos ahora unos soldados descontentos e insatisfechos, “violentos y sin disciplina, prometiendo hacer toda clase de crímenes en Roma” [p. 60]. Una Roma que se prepara para la guerra y busca reclutas para el ejército pontificio. El Capitán encargado de tal misión trata de convencer con beneficios espirituales a unos posibles candidatos sólo interesados en el regateo de la paga. Con tal de ahorrarse los sueldos, decide mermar la tropa admitiendo sólo a los que no padezcan mal francés. Lozana es la encargada de realizar el escrutinio. Por una absurda casualidad, es ella la que se queda con la bolsa que traía un Datario para pagar a la desaparecida tropa. La guerra puede enriquecer más a Lozana, “que en ella se hacen buenos negocios” [p.61].

La Figura VIII ofrece un fresco de la ciudad, despreocupada aún a pesar de su situación de peligro. En el mercado se mezclan un Vendedor de Oraciones, un Fraile de la Merced “que vende el cielo si es preciso” [p.77], otro Fraile comerciante de hábitos, un Tratante de Ganado que vende un burro

maravilloso, el Capitán buscando a la soldadesca, un Conde a punto de morir asegurándose el Cielo, un Vendedor de Reliquias y otro de Bulas, enfrentados por la clientela, y todo tipo de gentes diversas y ambiciosas. Cierra la figura el ermitaño Brandano, que profetiza la destrucción de Roma en términos apocalípticos. La posibilidad de un acuerdo entre el Papa y el Emperador es rechazado por toda la tropa, ansiosa de arrojarle sin más preámbulos sobre las riquezas del Vaticano. Clemente VII escucha desde su palacio las acusaciones de Brandano, cuando se le anuncia la llegada de Lozana. Tras los elogios de rigor, el Papa solicita la ayuda del gremio de cortesanas contra los invasores a cambio de beneficios económicos y honores públicos. Lozana declina tal colaboración y el Consultor del Papa la amenaza con obligarlas a salir al encuentro de los soldados de Carlos I, "de grado o por fuerza [...] a punta de lanza serán conducidas a las murallas para que presenten batalla!" [p.93]. Lozana se prepara para huir de Roma cuando Rampín le cuenta el cumplimiento de las amenazas hechas por el Vaticano contra las cortesanas. Los soldados llegan a su puerta y Rampín, para salvar a su señora y amante, se disfraza con las ropas de Lozana mientras ésta huye. En la refriega con los soldados, ávidos de disfrutar de la más famosa meretriz de Roma, es descubierto el engaño y Rampín asesinado.

El episodio del Saco de Roma nos lo cuenta Liaño, que encuentra a Lozana en las murallas por las que entró a Roma la primera vez, perdidas todas sus ganancias y esperando inútilmente a Rampín. La barbarie de los soldados ha acabado con la ciudad y con muchos de sus habitantes, incluidas las compañeras de oficio de Lozana, que, derrotada y sola, decide exiliarse a Lípári, la isla de los desterrados.

Es fácil comprobar en este resumen cómo a la aventura vital de la pro-

tagonista se superpone una visión de la Roma de Clemente de Medicis en la que el tema central lo constituye la crítica a la doblez moral del estamento eclesiástico, que llega a desplazar cualquier otra consideración temática. El desarrollo argumental incide ya en el paralelismo que conduce las dos peripecias vitales básicas en la obra: la de Lozana y la de Clemente VII. Su ascenso, plenitud y caída corren parejas en todo momento, aunque sólo al final los protagonistas toman contacto entre ellos. En ambas trayectorias está contenido el elemento esencial del *Retablo*: el ambiente de una Roma ambiciosa, corrupta y vital, que choca contra las imposiciones del catolicismo⁶. El poder de las pasiones, el sexo y la ambición, es fuerza común en todos los personajes, manifestada en unos como corrupción y cinismo, como violencia y soberbia en otros, pero siendo motor fundamental en todos ellos.

Y ese rasgo es más significativo por tratarse de una obra que podríamos calificar de multitudinaria si contamos que en la relación de personajes aparecen cincuenta y nueve identificados, más otros grupos sin determinar que componen el variopinto pueblo romano o la soldadesca imperial. Ciertamente es fácil agruparlos por rasgos comunes: los eclesiásticos hipócritas, las esposas infieles y las jóvenes ávidas de experiencias, las prostitutas ingeniosas y perversas, los hombres subyugados por los bajos apetitos, etc. Nos centraremos, por tanto, en los personajes que dominan y vertebran la historia de este *Retablo*: Lozana, Clemente VII, y un tercero capaz de amalgamar a todo ese enjambre humano que puebla la obra: Roma. Su continua personificación y la importancia que

⁶ Establecer las situaciones dramáticas contribuye a percibir la simultaneidad de los sucesos y hace más evidente la evolución del conflicto y sus ramificaciones. **Situación I:** Triunfo de Lozana y de Julio de Medicis en una Roma vital y caótica. **Situación II:** El precio del éxito, los primeros problemas: celos de las otras cortesanas hacia Lozana y censura de San Pedro a Clemente VII. **Situación III:** El preludio de la guerra. La inconsciencia de Roma -de Lozana y del Papa- frente a la ambición de las tropas imperiales. **Situación IV:** Caída de Roma -de Lozana y del Papa-.

adquiere, obligan a considerarla como un personaje capital, más allá de su evidente función espacial. Por encima de todo rasgo diferenciador, cada uno de los personajes que llena el *Retablo* presenta un móvil único y común: la consecución de su propia satisfacción, resida ésta en los placeres de la carne o en los de la bolsa. La fuerza de esos impulsos alcanza en los protagonistas el grado más alto, de ahí lo estrepitoso de su fracaso.

Lozana llega a Roma con un objetivo claro: establecerse en la ciudad más corrupta del Occidente para ejercer sus oficios, entre los que destaca el de prostituta. Cuando frente a la gran muralla que protege la ciudad, un Fraile le advierte de los males que asolan Roma, Lozana no disimula su entusiasmo:

por lo que dices que hacen las mujeres en esta ciudad, noto que es justo lo que busco [p.6].

La absoluta sinceridad sobre sí misma y sobre su entorno es uno de los grandes logros de Lozana. Si algo debemos destacar en la configuración del personaje es su habilidad y su astucia para dar a cada uno lo que desea, a veces sin que ellos mismos sepan lo que es. Su *honradez* básica reside en que conoce bien sus limitaciones y sus capacidades, no depende de nadie más que de ella misma y no trata de engañarse con prejuicios, falsa religiosidad o actitudes hipócritas. Desde luego, sus móviles -el placer y el dinero- quedan establecidos desde la primera figura, y su capacidad de adaptación a las idóneas circunstancias que ofrece la ciudad, la van a ayudar a conseguir lo que se propone. Rampín inmediatamente repara en las extraordinarias cualidades de Lozana para satisfacer a todos, y no se equivoca cuando augura:

Serás reina de Roma. [...] Ocho días serán suficientes para que

la conozcas y para que tu sabiduría te haga ser cristiana entre los cristianos, con los judíos, judía, turca con los turcos, con los hidalgos, hidalga, con los genoveses, genovesa y francesa con los franceses [p.8].

La independencia de Lozana respecto a fuerzas o valores “superiores” -patria o religión- la coloca por encima de los demás personajes, sobre los que destaca, paradójicamente, por su valor moral. Dado que todos los personajes se rigen por los mismos móviles que Lozana, y que sólo ella es capaz de asumiirlo sin recurrir a la vana palabrería o al cinismo, el espectador advierte en esta meretriz astuta toda la entereza que echa de menos en personajes más “elevados”.

Toda la trayectoria vital de Lozana está unida a la de la ciudad romana, de modo que su ascenso, su éxito y su derrota se vinculan a una forma peculiar de entender la vida, según la cual las represiones morales y religiosas no son capaces de interferir en los actos cotidianos de los habitantes de Roma. El primer triunfo de Lozana, una vez reconocida la ciudad, es entregarse a los placeres del amor con Rampín, no sólo porque la relación erótica sella otra más lucrativa y ventajosa con el joven, sino porque supone la inmersión total en el ambiente romano, dominado por la pulsión sexual y por el dinero. La figura IV es imprescindible, por tanto, para presentar una Lozana dueña ya de las inclinaciones que dominan la ciudad y entregada a ellas. Las relaciones de complicidad con Rampín, en lo erótico y en lo económico, no ceden paso, digan lo que digan sus protagonistas, a un amor idealizado o total. La fidelidad, cuando aparece, es más por desinterés que por compromiso (en el caso de Rampín) y es imposible en el oficio de Lozana. Cuando ella decide dejar de ejercer la prostitución, lo hace movida por la pesadilla del Tiempo, no por un arrebató de

romanticismo. Y el extraordinario sentido práctico de Lozana vuelve a sorprendernos cuando, muerto Rampín, ella lo espera hasta que deduce que no va a aparecer. Pero no piensa que ha muerto por protegerla, como ha sucedido, sino que especula con mejores fortunas o nuevos amoríos. En cualquier caso, no hay lugar para la autocompasión y sólo queda asumir la derrota con entereza:

En estos trances cada uno tiene que mirar por sí mismo. [p.104]

Clemente VII -Julio de Medicis- es una figura que va adquiriendo importancia a medida que avanza la obra, no sólo por el mayor protagonismo de los avatares políticos, también porque su personaje se va revelando correlativo al de Lozana. Sus métodos, sus móviles, sus ambiciones... son iguales a los de la cortesana, pero en el Papa advertimos una desfachatez y un cinismo que Lozana no necesita para justificarse. Es perceptible la crítica constante y enconada hacia todo el estamento religioso, precisamente por lo absurdo de una hipocresía tan evidente como inútil, de modo que no es extraño que Clemente VII, el Papa, adquiera todos los defectos y vicios de la clase que lo sostiene.

Como en el caso de Lozana, la suerte de Clemente VII aparece estrechamente ligada a la de la ciudad: la destrucción de Roma supone el fin de una forma de vida que le ha permitido llegar hasta donde está. Ciertamente que el Papa no puede ser destruido como Lozana, pero sí se acaba con la impunidad que le otorgaba su rango. Los más logrados efectos teatrales aparecen en las entrevistas con San Pedro gracias a un derroche de humor que no pocas veces acaba en sarcasmo. Desde la primera aparición del santo en la Figura IV, asistimos a un ejercicio de irrespetuosidad y cinismo que revela la naturaleza del todavía

por nombrar Papa. Ante las admoniciones de San Pedro sobre su “vida tan poco edificante”, las respuestas de Julio de Medicis:

De esa manera hablan los viejos [...] Quanto hago forma parte de mi vida pastoral [...] Siendo este pueblo romano muy dado a vicios merecedores del infierno, quiero conocerlos uno a uno para mejor saber corregirlos, [p.19]

irán subiendo de tono, por difícil que parezca, a medida que se haga más fuerte en su transitorio poder. En la Figura XI, una nueva visita de San Pedro nos muestra un Clemente soberbio que trata a su antecesor como a un criado, un mensajero o un pesado. La ira del santo ante su actitud no hacen mella en el nuevo Papa, y a las extensas y apocalípticas intervenciones del primero le siguen las breves y burlescas réplicas del segundo. Baste una muestra ejemplar:

SAN PEDRO: Dios se cansa de consentir tan gran maldad. Esto te advierto: al tiempo que tú vives en Roma, su voluntad ha querido que un gran emperador domine el mundo y extienda sobre él la religión católica. Siempre Augusto, Rey de Alemania, de Castilla, de León, de Aragón, de las dos Sicilias, de Jerusalén, de Navarra, de Granada, de Toledo, de Valencia, de las Indias, islas y tierra firme del mar Océano, Conde de Barcelona...

CLEMENTE VII: No sigas. Conozco a Carlos. [p.49].

Sus relaciones con Lozana no tienen que ser, en principio, hostiles. Es la fuerza de los hechos lo que les lleva al enfrentamiento, como si sus últimos gestos de defensa no fueran más que una forma de acelerar el proceso de destrucción. El diálogo entre ambos protagonistas en la Figura X de la Segunda Parte, revela la superioridad de Lozana; al tiempo que descubre las estrategias

del Papa para conseguir lo que se propone: que otros den la cara por él. La astucia de Lozana queda patente, primero, porque no se deja deslumbrar por los halagos; después, porque no cree las promesas de semejante sujeto ni cede a la presión de su cargo, y, por último, por no claudicar ante sus amenazas. Sabemos que es una victoria transitoria, pero representativa del talante y la fuerza de los dos personajes.

Es evidente que San Pedro y el Emperador Carlos son las dos caras de una misma fuerza actancial que representa la imposición medieval. Frente a ella, la libertad renacentista está en toda Roma y, muy especialmente en Lozana y Clemente VII. La consideración de la libertad como valor fundamental por encima de cualquier otro se mantiene incluso cuando comporta el caos o atenta contra lo tradicional. Es en el cambio, precisamente, en la evolución del concepto de la vida y del hombre, donde reside la validez del nuevo espíritu. Si el Renacimiento supone desprenderse de los sometimientos impuestos por el temor de Dios y las consecuencias de su ira, es comprensible que el contenido erótico asuma la representación de los principios de libertad y de placer. A medida que evoluciona el conflicto, el énfasis libidinoso va disminuyendo para centrarse en la crítica al entorno eclesiástico. Frente a la sinceridad de Lozana y sus congéneres, el comportamiento de los representantes de la Iglesia, sean frailes, monjas, cardenales o Papas, muestra la mentira y el cinismo, el interés y la doblez moral como características definitorias que los invalida. El cambio del foco de atención imprime a la obra una constante de ningún modo casual en López Mozo: la connivencia de la Iglesia con el poder político y la denuncia de su megalomanía. José Monleón fue consciente de este desplazamiento en el interés de la obra, como muestra su crítica a la representación:

[López Mozo] ha hecho de Julio de Médicis, luego Papa Clemente VII un protagonista casi tan importante como la misma Lozana (...) lo que era una pintura del ambiente romano -hecha con más espíritu renacentista que ánimo censor- se transforma en una contemplación crítica que aspira a mostrar sobre todo la hipocresía de las instituciones religiosas. La tentación a la hora de contemporaneizar la obra y evitar cualquier aproximación arqueológica, es lógico que fuera por ahí, y por tanto, que la escena se poblara de clérigos rijosos y de que el mismo Papa -y aun San Pedro en sus celestiales apariciones- anduviera mezclado con las tarascas y la soldadesca [MONLEÓN, *Triunfo* 27.8.77]

Este universo poblado de prostitutas, religiosos y militares tiene como nexo común la ambición, primero, y las pasiones carnales, después. Pero es más significativo lo que los distingue: ni Lozana ni sus colegas pretenden ser más de lo que son, no tienen afán de reconocimiento, de fama o de gloria, y mucho menos, de ejercer poder o violencia sobre los otros. El poder militar y el eclesiástico, tanto enfrentados como unidos, son los que conducen a la destrucción de la libertad romana, símbolo del libre albedrío y del triunfo de la voluntad sobre la imposición. La complicidad nociva de las fuerzas sociales no es puntual en la dramaturgia de López Mozo, como hemos comprobado en títulos anteriores. De modo que se trata una vez más, de la victoria de la intolerancia y la violencia sobre la libertad y el arbitrio individual.

Los procedimientos más destacados del *Retablo* revelan la preocupación del dramaturgo por la representación, de modo que la importancia otorgada a la materia lingüística no crece a expensas del texto espectacular. Si en sus "Notas sobre el montaje" insiste en la independencia del director para realizar la representación, al mismo tiempo exige que el sentido del espectáculo sea respetado. Y las propias acotaciones, aunque sólo hagan referencia a los acto-

res y el lugar de cada cuadro, garantizan por su precisión y claridad las exigencias fundamentales. Por supuesto, el espacio adquiere dimensiones estructurales y temáticas que rebasan todo lo visto hasta ahora. Los distintos rincones romanos que componen la visión de la ciudad apoyan el fuerte carácter visual que preside la obra desde su propia estructura de “figuras”, de retazos dibujados ante el espectador como muestra de un conjunto mayor. Esa idea está implícita en los elementos escenográficos que sugiere el autor como *“los elementos de esos juegos orientales que uno contiene a otro más pequeño”* [p.111] que pueden funcionar solos o agruparse para crear otras piezas y que son *“mostradas al espectador como apuntes de pintor”* [Ibídem].

Resulta imprescindible que el escenario pueda mostrar la vorágine de Roma en su plenitud, aunque sea en un espacio tradicional. De modo que el autor recurre a los propios personajes para mostrarnos la visión de Roma, como hace en las primeras figuras, sin olvidar la capacidad metafórica y metonímica de la escena. Si el título destaca “la olla romana” con prioridad sobre el personaje de Lozana, es porque la protagonista interesa como imagen de la propia ciudad más que como carácter fundamental. Después, tras las palabras que nos señalan los atributos de Roma -sea para condenarla, sea para alabarla- es la gran cama la que sirve de imagen a la ciudad, con los mismos significados que la olla, pero con las pertinentes connotaciones eróticas añadidas:

La cama de la figura II es una gran cama. Roma es, en realidad, esa gran cama. Todos los pasos condecen a ella, todos los asuntos se resuelven allí o en sus aledaños, es el lugar donde convergen toda clase de gentes, desde los más humildes a las más altas dignidades. Por eso, los personajes que escapan de ella representan

a toda la sociedad romana. Si el espectador no capta esto en el momento en que huyen apresuradamente, lo entenderá inmediatamente a la vista del muestrario de ropa que abandonan y que Rampín utiliza para su burla. [p.111].

La habitación de Lozana es también una cama. No sólo por su profesión, también porque su casa es Roma, puesto que ella la domina, de modo que no es casual su coincidencia con la metáfora base del inicio de la obra. Además se trata de una “cama-confesionario” con los hombres a un lado y las mujeres a otro, que certifica la actividad incansable y variadísima de Lozana. El resto de los lugares representados, como el Vaticano o el Castillo de Sant Angelo, tratan de exhibir, sobre todo, el fasto y la pompa papal, en un entorno que no difiere en lo esencial del de Lozana y el resto de Roma.

También el mercado de la figura XVIII se convierte en “*máxima expresión de la Roma alegre y confiada ante el peligro que la amenaza.*” [p.113], pero es, como la cama, lugar que revela la verdadera condición romana, exposición pública del poder del dinero por encima de cualquier otra consideración.

Como los personajes protagonistas, Roma no será la misma después del ataque del emperador. El espacio es, visualmente, idéntico porque se nos cuenta desde las murallas. Es la “entraña” lo que ha cambiado. La Roma que conoce Lozana a su llegada se vislumbra así tras las murallas de la figura I:

Detrás, en el interior oculto, se adivina, por obra y arte de la música, la existencia de un pueblo cosmopolita, callejero, bullicioso, preocupado por mitigar las cotidianas miserias sumergiéndose con ansia en el ambiente relajado. [p.110].

Frente a esta descripción de la Roma renacentista libre de prejuicios, la

muralla final aparece “desgarrada”, y en ella quedan las pocas posesiones que traía Lozana. El espacio es devorado por los soldados imperiales, que abandonan su lugar para romper los límites del escenario y extienden la acción por todo el recinto teatral.

El resultado del protagonismo concedido al espacio por encima de cualquier otra estrategia dramática, no podía ser otro que el que hemos venido comentando al tratar diferentes elementos en el análisis: la representación de una forma de vida, de un ambiente, y no la peripecia personal de unos personajes. El mismo autor declara que lo que pretendía en esta versión de *La Lozana* era mostrar el enfrentamiento entre dos modos de entender la vida: el medieval y el renacentista:

De la primera lectura del *Retrato de la Lozana Andaluza* de Francisco Delicado con vistas a su adaptación teatral me importó, tanto como el propio personaje, la Roma renacentista que le servía de marco. En ella, tras el estallido de vida que trajo consigo el Renacimiento, había de tener lugar un trágico acontecimiento que, entre otras interpretaciones, puede ser considerado como la consecuencia del choque de dos concepciones opuestas sobre el papel del hombre en el mundo. El paso de la larga etapa medieval al Renacimiento no podía ser fácil [p.105].

Es en este enfrentamiento donde reside el núcleo conceptual de la obra creada por López Mozo, y la conquista por establecer una forma de vida que se disputan Edad Media y Renacimiento viene a significarse en escena por el dominio del espacio, del representado y del escénico: Saco de Roma, exilio de Lozana (definitivo) y de Clemente VII. Esa conquista “territorial” es claramente señalada en el movimiento de las tropas imperiales -situadas primero fuera de

Roma, entre los espectadores o en los pasillos- que al final acaban ocupando todo el espacio teatral, sala y escenario. Algo muy similar a lo que vimos en obras anteriores (*Anarchía 36, Espectáculo Andalucía*).

La agilidad en el desarrollo de la acción debe tanto a la acumulación de acontecimientos -es una obra en la que “pasan” muchas cosas- como a la manera en que el autor las engarza entre sí. Más que de simultaneidad, hay que hablar de superposición de hilos argumentales. Por un lado, la historia de Lozana, por otro, la de Clemente VII, que discurren paralelas y van a confluir en la destrucción final de Roma. A cada una de estas historias, se añaden otras escenas “de ambiente” que aportan multitud de personajes diversos y anécdotas periféricas que insisten en la visión de una forma de vida, y suponen, además, una concesión espléndida al colorido y el dinamismo de la escena. Incluso consiente el autor en la proliferación de objetos en la escena del mercado, si ello consigue dar la imagen de abigarramiento y caos pretendida.

El dinamismo dramático responde también al ritmo de entradas y salidas de personajes, aunque en ocasiones interesa más el modo en que algunos de ellos aparecen en escena, especialmente San Pedro y Julio de Medicis. Respecto al primero, es el humor, cercano a la caricatura, el que impone el criterio de escenificar la aparición del santo con sus tradicionales atributos y, además, “*en hornacina, que es como siempre vi a los santos*” [p.112], dice el autor. Incluso el propio San Pedro advierte a Julio de Medicis de lo estereotipado de su compostura, jugando a descubrir lo que casi parece un uniforme o un disfraz:

ANCIANO: ¿No me conoces? La vestimenta, el aura, las llaves, el parecido, verdad es que remoto, con las imágenes que de mí se han hecho.

JULIO: ¡San Pedro!. [p.18].

Ya sabemos del poco respeto que demuestra a tan magna figura el futuro Papa, más preocupado por su placer y su bienestar que por los consejos del viejo San Pedro. Se reserva para sí, como máximo representante de la Iglesia, la pompa y el boato, pese a su baja condición moral. Muy significativo de este rasgo fundamental del personaje es su forma de desaparecer y aparecer en escena. Recordemos que es uno de los que huye de la cama cuando llegan Rampín y Lozana, lo que lo equipara al resto de especímenes que yacían en ella. Después, su entrada como cardenal pretende ser todo lo espectacular que sea posible, para lo que el dramaturgo aconseja *“extender la alfombra a todo lo largo del pasillo del patio de butacas para que avance desde el fondo hacia el escenario”* [p.112]. El contraste entre la salida y la entrada del mismo personaje es tan evidente como el que se respira en su entorno, donde lo que interesa es

reflejar el ambiente de un Vaticano en el que las preocupaciones religiosas y morales han sido dejadas de lado y que aparece invadido de artistas, muchos mediocres, y de una legión de aduladores y buscadores de beneficio. [*Ibídem*].

El oxímoron ocupa, pues, los comportamientos, los discursos y los espacios de todos los personajes que confluyen en el entorno papal.

Más inesperados resultan el humor y la espectacularidad de las canciones, un estimulante aderezo que satiriza cada situación dramática, sin que ello consiga restar fuerza al trágico desenlace. El recurso épico, que López Mozo viene utilizando con asiduidad desde *Crap*, facilita aquí la comicidad, pero sobre todo, incide en la correcta interpretación de la obra.

Muchos de los procedimientos dramáticos estaban ya presentes en ante-

riores obras: las técnicas de caracterización de los personajes, su capacidad retórica para significar actitudes básicas intemporales, el rendimiento lingüístico, la importancia del espacio en la construcción teatral, los recursos épicos... La gran contribución de este *Retablo de la olla romana en que cuece su arte la Lozana* a la trayectoria dramática de López Mozo reside en la capacidad para organizarlos de acuerdo con un proyecto novedoso. Por un lado, se trata de una versión más que libre de una obra narrativa que en sí misma no parece coincidir con las constantes dramáticas que imperan hasta el momento en la obra de López Mozo, sobre todo por tratarse, en su origen, de una peripecia individual. Por primera vez, encontramos una protagonista femenina a la que podemos seguir en su trayectoria vital, aunque, de acuerdo con las preocupaciones fundamentales de López Mozo, sirve para mostrar una organización del mundo que no ha perdido vigencia: el del dominio de la intolerancia ejercido a través de las fuerzas sociales, sobre todo la Iglesia y el ejército, presentes en toda su producción. Ciertamente que la libertad con que opera el dramaturgo permite un tono menos angustioso o crispado que en obras anteriores, pero su visión desilusionada de los procesos históricos y sociales vuelve a contarnos un discurso recurrente. En un diario de León, un crítico (que firma como KIKE) destacaba:

en su olla creativa cuece una nueva propuesta sobre la temática sociopolítica que aflora de la antigua propuesta. Retoma las andanzas de la Lozana por diversos estamentos sociales y así fluye un actualizado sentido del discurso. No es otro que la confrontación entre dos estratos de la sociedad, dos clases altamente diferenciadas. [*La hora leonesa*, 29.6.77. Cit. en CDN, 1980, s/p].

De ese objetivo derivan los cambios fundamentales sobre la obra de Delicado, además de las simplificaciones aconsejadas por la representación. Porque ni el humor ni el erotismo que hacen atractiva y casi *comercial* esta pieza, pueden desdibujar la crítica a un sistema social y a una organización del mundo que no deja espacio a la libertad individual. Lo que demuestra López Mozo con este *Retablo* es la capacidad para dotar de significación crítica un material dramático en sí mismo ajeno a formulaciones claramente comprometidas, creando una pieza ágil, divertida y menos “complicada” que las anteriores, como también supo ver la crítica al calificarla de

interesante, de acción dramática sostenida, con un desarrollo atrayente en cuanto a teatralidad se refiere [CARRILLO, *El Norte de Castilla*, 10.5.77. Cit. en CDN, 1980, s/p].

Al tratarse de una obra “de encargo” y utilizar material literario anterior, el dramaturgo apuesta por hacer una obra más accesible a un público mayoritario, pero sin excesivas concesiones al erotismo gratuito o a la trivialización del conflicto. No olvidemos que ésta es la primera obra de López Mozo tras la muerte de Franco, lo que le permite cierto relajo sobre las actitudes radicales de sus piezas inmediatamente anteriores.

4.9. *Compostela (Un cuento y cinco viñetas)* (1980).

Inédita. Manuscrito mecanografiado facilitado por el autor.

Compostela puede parecer, desde su mismo subtítulo, un intento de aunar géneros narrativo y dramático en una forma híbrida que continúa las

exploraciones a que nos tiene acostumbrados López Mozo. Sin embargo, el relato inicial se integra en el lenguaje dramático a través de un personaje que actúa como narrador ante el público, y que se presenta en el texto dramático acompañado de las oportunas matrices de *representatividad*, apoyadas por las acotaciones sobre iluminación, disposición y concurrencia de otros personajes, vestuario, etc. De modo que no resulta menos *teatral* la primera parte, denominada “El Cuento”, que las “cinco viñetas” que lo siguen. En cualquier caso, sorprende *Compostela* por el tratamiento de formas y técnicas ya utilizadas por López Mozo, como el debate, la farsa, los tonos populares, las proyecciones..., pero ahora engarzadas en un armazón simbólico con fuerte tributo ideológico y político. La parábola que organiza tales elementos tiene un referente nada extraño: la última Historia política española.

La obra comienza como un cuento popular infantil: el bosque, un hada, y un “Érase un país llamado Compostela” [p.2]. Al relato del Hada asisten una Pareja de Jóvenes y el Enano, además de los personajes que van apareciendo a lo largo de la escena. Es la historia de un país dominado por un rey absoluto cuya ambición mantiene a sus habitantes en la miseria. Cuando el rey ya no puede extraer más provecho de su país, lo saca a subasta. El pueblo, animado por un hombre portador de “aires nuevos”, consigue expulsar al rey y se deciden a “construir su futuro” [p.3]. Uno de sus errores fue que “olvidaron enterrar bien hondo lo que quedaba del régimen muerto” [Ibídem], de modo que una conspiración sume al país en una guerra civil dirigida por “uno que siendo general quería ser generalísimo, que es más. [...] Y así, el generalísimo fue ascendiendo a verdugo y de verdugo a tirano. [...] El tirano se convirtió en dueño y señor de Compostela” [p.4]. Los signos que marcan su dominio son la represión,

el exilio, la ignorancia, la emigración, la vida miserable... Gracias a ello "Compostela se convirtió en un paraíso de pícaros y truhanes" [Ibídem]. León de Compostela asoma al claro mientras el Hada los identifica: los corruptos -también llamados patriotas-, los soplones y torturadores, la milicia... Ahora son Lucero y Galaxia -militares- los que se incorporan a escena. Tras muchos años de dictadura, muere el tirano, no sin antes dejar escrita la perpetuación de su obra. En este punto, el Hada interrumpe su relato para conminar al público a colaborar en el desenlace de esta historia inacabada, "partiendo al punto hacia Compostela y borrando de ella todo vestigio que recuerde al tirano, única forma de que el pasado sea sólo una pesadilla" [pp.5-6]. La ayuda recomendada por el Hada se presenta tras una nube de polvo que descubre dos "jinetes en caballo de tiovivo [...] Bilibrán, llamado el Caballero de la Rosa, y Santiago, más conocido por el Infernal Apóstol" [p.6]. Con ellos al fondo se inicia la Viñeta primera, en la que un Obispo se despoja de sus atributos y renuncia al boato en que había vivido para adaptarse a los nuevos tiempos, "Más en Compostela, donde tanto lodo ha salpicado al clero" [p.7]. Tras una reveladora conversación con su criado, "sale la mar de campechano" [p.8] al encuentro de los dos Jinetes.

La Viñeta Segunda muestra a Lucero, Galaxia y León de Compostela urdiendo cómo acabar con los jinetes y sus seguidores. Sólo el Enano trata de calmarlos y de demostrarles cómo se pueden dominar las pretensiones revolucionarias sin recurrir a la fuerza, "a tiempo de conducirla, bajo nuestra tutela, por los senderos trillados que tan bien conocemos" [p.10]. El más reacto es León de Compostela, que se enfrenta al Enano en un "duelo dialéctico" [p.11] revelador de las dos posturas básicas del control político: la de la fuerza y la violencia, o la de un "progresimo retrógrado" [Ibídem] que, con apariencia democrática, salve los principios y privilegios esenciales del antiguo régimen con leves

concesiones. El acuerdo parece imposible. El discurso sobre la gloria, el poder y la Patria que defiende León de Compostela trata de imponerse al contemporizador del Enano, acusado de traidor y ambicioso, autoproclamado “el artífice de la próxima revolución burguesa” [p.14]. Finalmente, el León de Compostela cae al suelo y el Enano le arroja una pistola.

La Viñeta Tercera se abre con León arrodillado de espaldas al público, contemplando, al igual que una Pareja de Jóvenes, una pantalla gigante donde se proyecta una multitud armada con útiles de labranza. Son los “Hermandinos galaicos”. Desde ahora, las imágenes proyectadas y la acción de escena se convierten en un espectáculo articulado: los actos de León se consuman en la pantalla. Primero mata al Hombre que encabeza la marcha. Después muestra su desprecio por la imagen de una mujer con el cadáver de un niño en sus brazos. Vuelve a disparar contra la multitud que defiende a la mujer. En la pantalla, cadáveres tendidos en el suelo. Inmediatamente, una manifestación de mujeres y niños es detenida por los tiros de León, que no duda en abrir fuego contra ellos. Cuando la imagen de los muertos desaparece de la pantalla, la Pareja trata de unirse a los que acompañan a los Jinetes, pero León de Compostela se incorpora. El temor de la Joven era justificado: León dispara dos últimas balas y una mancha de sangre invade la pantalla.

La acción se desplaza en la Viñeta Cuarta hacia Bilibrán y Santiago, aún sobre sus caballos, de resonancias metálicas “como metálicas son las voces de los Jinetes” [p.18]. El Enano se presenta ante ellos con la misma intención que había manifestado ante sus anteriores interlocutores. Ahora se trata de convencer a la otra parte interesada en el cambio político de la necesidad de hacer ciertas concesiones en nombre de la paz. Santiago reconoce en las palabras del Enano la astucia de “el fascismo blanco” [p.19], el que “cuando los tiempos obli-

gan a guardar las formas renuncia a la violencia bruta, entierra los signos que le identifican y se apresura, con modos camaleónicos, a presentar una imagen civilizada” [Ibídem]. Finalmente, acceden a seguir el juego propuesto por el Enano. En ese momento, los Jinetes empiezan a perder movimiento y voz. El Enano descubre bajo sus ropajes dos muñecos mecánicos y les da cuerda con una gran llave. Los autómatas continúan su charla y aceptan firmar el pacto.

La última viñeta nos devuelve al Obispo en su palacio episcopal tratando de recuperar las pertenencias que había desechado en la primera Viñeta.

El conflicto latente en toda la pieza se articula en el enfrentamiento de dos posturas ante una circunstancia histórica. Si “El Cuento” sirve para poner al espectador en antecedentes y reclamar su colaboración, las cinco viñetas representan las actitudes ante el proceso de transición desde la dictadura a la democracia. De un lado, los autoritarios que no quieren perder sus privilegios y que no están dispuestos a pactar, como León de Compostela. De otro, los defensores de la renovación, Bilibrán y Santiago. Entre ambos, el Enano, hábil manipulador que consigue, con algunas concesiones, imponer un pacto entre las formas más moderadas de ambas fuerzas. Sin embargo, la última Viñeta sugiere que tal acuerdo civilizado acaba por dejar vía libre a los herederos del pasado, que con otras maneras, siguen ejerciendo el control. De modo que la supuesta apertura del conflicto hacia los espectadores no es más que una ilusión: la historia se ha cumplido, los libertadores no eran más que muñecos movidos por la mano diestra del Enano, y todo vuelve a su cauce sin posibilidad de hacer reclamaciones. Desde luego, la afectación parabólica no se aleja nunca de la realidad de la transición española, ni en sus referencias al pasado ni en el juicio que le merece al autor el presente. “El Cuento” se detiene en el

futuro abierto tras la muerte del dictador, y las viñetas se encargan de contar-nos qué se ha hecho de las posibilidades que ofrecía ese porvenir. La mirada del autor sobre la realidad no puede ser más descorazonadora.

La estructura que sostiene el conflicto recurre a ingredientes formales y temáticos que no son en sí mismos nuevos, pero cuya disposición en la obra sí adquiere proporciones originales. La extensa narración del comienzo no se parece ni a los soliloquios de algunos personajes, como el de Ramón, de *¡Es la guerra!*, ni a las extensas acotaciones históricas de *Anarchía* 36, pero cumple funciones similares: actualiza los antecedentes y nos sitúa en la Historia para poder explicarla. Ahora la presencia del público es más cercana e impregna un discurso que ya no necesita ampararse en estrategias simbólicas contra la censura. La exhibición alegórica permite sintetizar el discurso base sin perderse en matices ambiguos, nos ofrece un mundo como se hace en los cuentos, es decir, pretérito, cumplido e interpretado. Parece decir: "Así ha sido vuestra Historia reciente. Yo me limito a contárosla.". La aparente sencillez e ingenuidad de su palabra se apoya en el uso de la estrategia del cuento oral, pero esconde una crítica feroz no exenta de ironía. Las fórmulas de oralidad ("Digamos, en fin,..." [p.2], "Justicia es decir que..." [p.3], , "Llegados aquí, hora es ya de decir que..." [p.4], etc.), los guiños a la realidad española (como el ya citado sobre el generalísimo, o el del "brazo incorrupto de un santo" aunque "puede decirse que a excepción de esa extremidad amojamada la corrupción estaba presente en todos los rincones de Compostela. Tal corrupción llegó a ser conocida entre sus beneficiarios con el nombre de patriotismo" [pp.4-5]), las pretensiones de veracidad ("¿qué he de deciros que no sepáis?" [p.4]. "Como fue os lo cuento, sin quitar ni poner nada" [Ibidem]), la reducción al conflicto base (ricos/pobres, opresores/oprimidos), la capacidad sentenciosa ("las leyes [...] estaban dictadas para

favorecer a los desaprensivos antes que a la gente honrada" [Ibidem]), cuentan con la complicidad del espectador, verdadero interlocutor del Hada. Abundan los ejemplos a lo largo de su única intervención, alguno tan significativo como el que la cierra, cuando se dirige a los espectadores demandando aquello que siempre trata de obtener López Mozo del público: la acción colectiva que permita cambiar el rumbo de una realidad insatisfactoria:

Por una vez, pues, un cuento no tendrá final feliz, a no ser que vosotros os convirtáis en sus últimos personajes y pongáis todo vuestro empeño en cambiarlo. [p.4].

La quiebra del relato es doble: por un lado, la aparición de los dos Jinetes activa la puesta en marcha de los recursos escénicos; por otro, la Viñeta primera se centra en el Obispo, de modo que deja fuera de la acción a los dos personajes:

Fuera, en el bosque, o en una nube o sólo en la mente del prelado, Bilibrán y Santiago continúan su muy especial cabalgada" [p.6].

Ellos son el punto de articulación que une relato y escena, pero son también la clave del significado último de la obra, y han de permanecer en ella aun cuando les está vedada la acción. Los personajes participan del carácter simbólico o alegórico que ha convocado el cuento del Hada. En primer lugar, los nombres de los dos Jinetes aportan referencias históricas inmediatas y no están exentos de cierta connotación irónica. Bilibrán responde a la adaptación fonética del canciller alemán líder de los socialdemócratas, pero casualmente tiene resonancias caballerescas, alentadas por su sobrenombre "El Caballero de la

Rosa". Santiago, el Infernal Apóstol, inspirado en Santiago Carrillo, el dirigente comunista que tuvo un importante papel en la transición española, aún las connotaciones de lucha con la negatividad antitética de su apodo. A pesar de querer representar la esperanza de un orden nuevo, la libertad y la justicia, delatan parte de su naturaleza fingida desde su misma aparición: se mueven como si cabalgaran en un tiovivo (nueva referencia infantil) y cuando sus caballos relinchan producen un sonido metálico, como sus voces cuando rompen a hablar. Pero sólo cuando han cedido al pacto con el Enano se desarticula el personaje para exhibir el autómatas, el objeto manipulado para engañar a sus seguidores, aquéllos que reclaman justicia y responsabilidad históricas y confían aún en una sociedad distinta. Con todo, los Jinetes mantienen la lucidez hasta el momento final, lo que les permite desenmascarar la condición del Enano. Su reflexión sobre las distintas formas de fascismo, incluido el encubierto, está delatando la más peligrosa rémora de la transición española.

En el extremo opuesto, León de Compostela alardea de la actitud más radical del inmovilismo, del deseo de que todo permanezca intacto. Según el autor, el personaje se inspira en Girón, ministro de Trabajo en la dictadura franquista y apodado el "León de Fuengirola" por su brutalidad en Málaga durante la represión de la posguerra. En él se demora la obra más que en el resto de los personajes, especialmente para insistir en su carácter violento, pronto a las armas e incapaz de razonamientos sólidos. Por eso el Enano lo derrota en su batalla dialéctica, y por eso, su respuesta es matar uno a uno, si hace falta, a todos los que considera subversivos, sean mujeres, niños, o la Pareja de Jóvenes. Encarna el fascismo más directo y visible, más reaccionario, pero también el más fácil de identificar y de desechar. No así el Enano, personaje alusivo, otra vez, al mundo de los cuentos infantiles, cuya astucia lo convierte,

más que en árbitro, en el auténtico vencedor de cuanto sucede en escena. No necesita la fuerza bruta, como León, ni se deja utilizar, como el resto. Sus dotes de persuasión consiguen mantener sus privilegios, (*“conservar un bienestar que, en conciencia, no podemos negar”*, confiesa ante los dos Jinetes). No se mueve por ideales o principios, como los otros, sino por simple y pura ambición. Lo importante es que consigue hacer creer a sus interlocutores (excepto al obtuso León) en las ventajas de su causa sin permitirles ver los inconvenientes, o minimizándolos. Lucero y Galaxia, los generales cargados de estrellas, pueden permitirse la comicidad de sus atuendos o sus intervenciones, pese a formar parte de la conspiración encabezada por el agresivo León. Su denominación registra de nuevo una interferencia histórica: la de la trama golpista de la “Operación Galaxia”.

Fuera de la acción, la Pareja de Jóvenes empieza a ser público que actúa, elemento que de una u otra manera permanece en las últimas obras de López Mozo (*Crap, fábrica de municiones, Matadero solemne, Réquiem por los que nunca bajan y nunca suben*). Son también símbolo de un futuro que quiere renunciar al pasado, y que está dispuesto a no dejarse intimidar por la violencia fascista. Su exceso de confianza (*“Esas cosas sólo pasaban antes”* [p.17]) los convertirá en objetivo de la ira de León de Compostela, no sin antes advertir que

No tiene balas para asesinar a cuantos llevamos el mismo camino [*Ibidem*].

Su sangre tiñe la pantalla en un intento de integrarlos con todos aquellos que participan en la representación a través de las proyecciones y que son las verdaderas víctimas de la historia. Hay en el tratamiento de la Pareja parte

de la atención del dramaturgo a la actitud del espectador, una invitación sugerida a compartir con ellos el que parecía el único destino viable:

No podemos ceder a la provocación. La calle es la tribuna del pueblo. Si nos echan de ella ¿qué nos queda? [*Ibídem*].

Las proyecciones, que ya habían sido utilizadas en obras anteriores, permiten incorporar a la acción a toda esa masa anónima que protagoniza la Viñeta Tercera. Primero la marcha de los que buscan la libertad, después la madre con el hijo muerto por el hambre y los vecinos que la defienden, por último, la manifestación de mujeres y niños contra una guerra que se lleva a sus hombres... Todos abatidos por los disparos de León, de modo que el vínculo entre las proyecciones y la acción escénica encuentra una nueva estrategia de relación. Ya no son un comentario o una explicación, una constatación o una ilustración de lo representado, sino que las imágenes actúan como interlocutores de los personajes. El efectismo de tal recurso no pervierte las pretensiones de verosimilitud, de ruptura con la parábola para ingresar, a la hora de la tragedia, en la imagen real, “documental”, de los seres que la sufren. La recurrencia a la sangre, como el último asesinato sobre la escena y no en la pantalla, trata de obligar al espectador a una toma de postura definida sobre algo que le afecta de forma directa. A ello contribuyen el uso de imágenes proyectadas y su interacción con el mundo de la escena.

A pesar de la eficacia de los recursos visuales, es la palabra quien vuelve a dominar la escena. La extensa narración inicial, el largo *duelo dialéctico* de la segunda viñeta, y las conversaciones de la cuarta, soportan todo el peso del discurso del autor. Su palabra se empeña en las interpretaciones del Hada; y en el rechazo a lo que significan el Enano, León, Galaxia y Lucero. Aunque

la discusión no conduzca a ningún acuerdo ni evite siquiera los crímenes de la viñeta siguiente, sí es esencial para descubrir ante el espectador los objetivos de cada uno (sobre todo los del Enano) y mantener la correspondencia con la realidad extraescénica que sirve de referente directo a lo representado. Nadie habla por el autor en ese debate, pero su tratamiento (la exageración, la contradicción, el circunloquio, la expresión tópica) consigue descalificarlos a todos. Más adelante, la conversación del Enano con los Jinetes es capaz de exhibir el mecanismo que invalida el pacto, no sólo cuando llegamos a descubrir los muñecos en que se han convertido los salvadores, incluso antes, cuando su palabra comienza a hipotecar el término “justicia” por el de “orden”: Su terminología empieza a imitar a la del Enano, hasta que, perdida ya la solidez del discurso, se puede perder la del sujeto que lo enuncia.

El tratamiento conveniente de los objetos (la pistola de los crímenes ha sido entregada a León por el Enano), el vestuario (especialmente el de los generales y el Obispo), los movimientos (como el sube y baja inmóvil de los Jinetes), nos recuerdan el buen uso que de los códigos no verbales hace el dramaturgo, pero no nos vamos a detener en ellos por funcionar de forma similar -ostentación, cosificación, parodia- en otras piezas ya estudiadas. Sí hemos de referirnos a un procedimiento que no es nuevo, pero que resulta aquí demasiado significativo como para ser obviado: el final que remite al inicio, la circularidad histórica de un inmovilismo no superado. Si en *El retorno* esa vuelta al inicio era asumida con la impotencia para romper la inercia individual, en *Compostela* se identifica con el fracaso de una acción colectiva definitiva y revolucionaria, como la que se defendía en uno de los finales de *El caserón*. La aparición del Obispo en la última viñeta no deja lugar a dudas de cuál ha sido el resultado de un proceso que había generado miedos y expectativas de todo

signo. Su presencia supone la derrota de las aspiraciones relatadas por el Hada, la vuelta a lo mismo de antes, la fatalidad de la continuidad. Sorprende este final no tanto por la visión negativa como por la imposibilidad de dar respuesta a ella desde el espacio invocado por el Hada: el del receptor. Quebrada toda alternativa al final, podemos pensar que es en una reflexión posterior donde reside el protagonismo del receptor, como en otras piezas, aunque es difícil mantener el canon brechtiano en el cierre desesperanzado de esta obra. Finalmente, quien tiene la última palabra es la Historia, y su ejemplaridad sólo será efectiva hacia el futuro, nunca para variar el presente, tan asentado ya. Como si desconfiara de las fuerzas del destinatario de su teatro, el dramaturgo expone su indignación y su crítica, pero ahora se niega a dar respuestas precisas y ni siquiera parece esperarlas del espectador.

No es la primera vez que López Mozo se enfrenta al tema de la transición y de la permanencia del régimen anterior en la sociedad y la política españolas. Muy pronto, *El testamento* había dado el primer toque de atención sobre la necesidad de abolir todo rastro de continuidad. *El caserón* insistió en las formas de hacerlo y dejó claras las preferencias del autor. Pero aún quedaba que la Historia se pronunciase, y a tenor de lo visto en *Compostela*, el proceso hacia la transición había resultado decepcionante. Tanto como la postura de todos los que participaron en ella. Quizá por ello se desdibujan los tonos paródicos y humorísticos, la obra se vuelve contra la posibilidad de participación del receptor, y el universo que se nos exhibe parece no contener germen de cambio. Es indudable su solidez escénica y la fluidez con que se manejan todos los códigos precisos para la representación, pero se echa de menos el puente tendido hacia otra realidad menos hostil. Es así que, siendo muy diferente en su concepción y circunstancias, mucho de *Compostela* remite a obras del primer blo-

que por su tono de amargura, por su recurrencia a una historia que se antoja ya excesivamente repetida, cerrada sobre sí misma y desde la cual resulta poco esperanzador preguntarse por el futuro.

CAPÍTULO QUINTO

OBRA DRAMÁTICA: LOS HOMENAJES

Actos de reconocimiento

Incluimos aquí cuatro obras breves que consideramos homenaje dramático a otros tantos autores de muy distinto signo y condición. Sólo dos de estas piezas pertenecen al periodo comprendido en nuestro estudio, pero un comentario del grupo completo facilita la comprensión del talante que inspira estas piezas. Por otra parte, las dos últimas incluidas aquí interesan tanto por su valor dramático como por lo significativo de la elección de sus protagonistas (Joan Brossa y Gómez de la Serna).

Las cuatro piezas recurren a técnicas empleadas ya por López Mozo, de modo que desistimos de un análisis exhaustivo para señalar lo que puede ser contributivo de su visión del mundo. En primer lugar, lo más revelador es la relación de "homenajeados": Antonio Machado, Baudelaire, Joan Brossa y Gómez de la Serna. Más que el "personaje", interesa la materia dramatizada, porque en todos los casos lo que se recrea en escena no es el artista triunfante y reconocido, sino el hombre entregado a un destino difícil y a una creación no siempre bien valorada.

5.1. Muerte apócrifa de Antonio Machado, contemplada por Luis Buñuel (1979).

Inédita. Manuscrito mecanografiado cedido por el autor.

El primero de estos “homenajes” es una recreación muy libre de los últimos días de Antonio Machado en Colliure. La obra se divide en tres escenas breves.

La primera escena muestra la conversación entre un Machado envejecido y un “enano vestido de diplomático” [p.1], Gaspar, que trata de convencer al poeta para que regrese a España. Las promesas del enano (un sillón en la Academia, un homenaje nacional “y alguna cruz. ¿O no había prevista una cruz?” [p.2]) no consiguen vencer la firmeza de Machado: “Lo he dicho bien claro. No vuelvo a España mientras viva ese monstruo. Los dos no podemos luchar contra el mismo suelo” [p.1]. En la segunda escena, asistimos a lo que resulta ser el rodaje de una película dirigida por Buñuel. En una plaza de Colliure, aparece un cortejo fúnebre en el que se incluye a “una mujer joven desnuda rodeada de poetas” [p.3] y a Lorca “entre los fusiles de un pelotón de verdugos” [Ibidem]. Las referencias oníricas y simbólicas se mezclan con el realismo del rodaje. El ataúd está vacío y Buñuel anuncia el nombre del difunto: Machado. La última escena la constituye el encuentro entre el cineasta y el poeta en la habitación del hotel Quintana. La conversación vuelve sobre el tópico del exilio en términos similares a los de la primera escena y concluye con la muerte de Machado. La representación de sus últimos momentos es tratada con toda serenidad gracias a la confianza de los interlocutores en la justicia histórica. “¿Ves que sencillo era?” [p.5] son las últimas palabras que Buñuel dirige al ya difunto poeta.

La brevedad de la pieza contribuye a la focalización de dos temas fundamentales: la necesidad de no contemporizar con el sistema franquista (ni siquiera en los últimos momentos) y la pervivencia del legado artístico y humano en generaciones sucesivas. Ambos motivos son válidos para insistir en el rechazo de López Mozo a cualquier signo de indulgencia con la historia franquista (por eso la imagen de Lorca o la dureza de Machado), actitud que hemos tenido ocasión de comprobar en muchas de sus obras. E incluso alguna de sus formalizaciones expresivas remite directamente a elementos que aparecen en alguna de esas piezas. El caso más llamativo es el de la figura del enano, porque un año después, en *Compostela*, volverá a utilizarlo con una función similar. Aquí, sus dotes de persuasión no consiguen arredrar al poeta ni dominar a Buñuel, pero sí conseguirá en *Compostela* controlar el proceso de transición. La comparación entre ambas resoluciones indica hasta qué punto las expectativas de López Mozo sobre el fin del franquismo iban a resultar defraudadas. La referencia a los aquí homenajeados (Machado, Buñuel y Lorca) impone la necesidad de mantener la memoria histórica y hacer justicia a los que, a su manera, lucharon contra la intolerancia y la represión.

La fecha en que escribe esta pieza es importante porque la sociedad española ya ha empezado el proceso de transición que tanto rechazo causó en muchos sectores de la izquierda. La obra es un acto más de rebeldía de López Mozo contra actitudes laxas frente a la condena sin paliativos del franquismo y sus secuelas, por eso es tan importante mostrar la inflexibilidad de un Machado viejo pero lúcido, al que le cuesta menos morir que claudicar. Hay un reconocimiento sincero al protagonista, a Buñuel y a Lorca, símbolos claros de la cultura antifranquista, que representan también la antítesis de comportamientos que López Mozo está descubriendo en la sociedad española de finales del 70. *Muerte*

apócrifa de Antonio Machado y Compostela son la cara y la cruz de las posibles respuestas a la delicada situación política de la transición y si una muestra la entereza, la otra significa la claudicación. La postura de López Mozo puede ser tachada de radical, pero, desde luego, no de ambigua, y venimos comprobando su permanencia desde la temprana elaboración de *El testamento*.

5.2. *La flor del mal* (1980).

Nueva Estafeta nº41, abril 1982, pp.20-30.

Lo que encontramos en *La flor del mal* es una sorprendente pieza inclasificable que cuesta identificar con cualquiera de los géneros tradicionales. La obra se divide en siete partes de distinta extensión denominadas “Esplín”. Cada uno de ellos se identifica con una situación dramática y pueden servirnos para trazar la configuración de la obra sin perdernos en un argumento difícil de resumir.

El Esplín Uno supone la ruptura de la armonía del claustro materno por el enfrentamiento de Charles Baudelaire con su padrastro, “un general elegante, gallardo, el pecho enmedallado” [p.21]. En el Esplín Dos Baudelaire aparece en un prostíbulo lleno referencias oníricas (la tortuosa escalera, las burlas de las prostitutas, la Giganta, el botafumeiro). El encuentro con el placer significa el distanciamiento total de la madre. El Esplín Tres corresponde al viaje por mar y el descubrimiento de Citera, a la que se une en el Esplín Cuatro. Sorprendidos por los siete Viejos, son condenados por desafiar la moral establecida. El Esplín Cinco descubre a Baudelaire en su “peregrinaje por la frontera de la vida y de

lo eterno” [p.27]. La Muerte, entregada al cuerpo de Citera, rechaza al poeta y lo envía de nuevo a la vida. El dolor por seguir vivo se hace insoportable en el Esplín Seis. Y en el Esplín Siete, muy breve, Baudelaire saluda al público desde el proscenio y no consigue recordar lo que tiene que decir, de modo que sonríe cuando declara: “La luna es bella” [p.30].

La pieza surge de una propuesta de Francisco Torres Monreal para dramatizar los poemas de Baudelaire. Aunque el proyecto queda sin concluir, López Mozo utiliza el material

en una propuesta dramática que a lo largo de siete escenas mostrase la biografía dramática del escritor francés desde su salida del claustro materno hasta su entrada en la locura [LÓPEZ MOZO, 1986, “Noticia de mí mismo”, 12].

Pese a ello, nada más lejos que esta obra de lo que consideraríamos un recorrido biográfico, dada la formalización de un asunto de índole más narrativa que dramática. La singularidad de *La flor del mal* tiene mucho que ver con su principio constructivo:

Di tanta o más importancia que al texto literario a ese otro dictado por los sonidos, olores y objetos en pie de igualdad que corresponde a los diálogos y éstos, a su vez, aparecen cerrados por paréntesis [*Ibidem*].

Es decir, ocupando el lugar tradicional del texto espectacular. La obra se inicia de forma coherente con la intención declarada por el autor. Lo primero que encontramos son las referencias a los distintos signos de la representación

agrupados en “Lugares”, “Personajes”, “Otros seres vivos”, “Objetos”, “Olores” y “Sonidos”. Lo que está claro es que *La flor del mal* es el regreso a la experimentación teatral más arriesgada, desafiando los límites del género con más osadía que nunca, aunque no llega a convertirse en una obra que nos parezca irrepresentable. Es más bien una pieza insólita que precisaría una puesta en escena imaginativa capaz de completar lo que la lectura sugiere. La recurrencia a visiones, a sueños, a imágenes oníricas..., se une a la omnisciencia del *dramaturgo ficticio* para configurar un extraño texto dramático de fuertes resonancias poéticas, como ya lo fueran *Los sedientos* o *Guernica*, aunque ahora la dimensión lírica no atañe tanto a los diálogos (que no lo son en sentido estricto) como a las acciones y descripciones (que corresponderían a las didascalias). En cualquier caso, el impulso del lenguaje poético y críptico se extiende a todos los componentes de la obra.

Las imágenes surrealistas se alían con el poder sugeridor de la palabra, los sonidos y hasta los olores. Todos los recursos empleados consiguen transmitir una sensación cercana a la pesadilla, lo que no es de extrañar porque muchas de las figuras proceden de la imaginación del poeta. Su entrega al placer no es una mera concesión erótica, significa el enfrentamiento con un sistema organizado, el que representa su padrastro, su madre, los siete Viejos... De modo que aunque la formalización de *La flor del mal* resulte sorprendente, López Mozo nos está mostrando, otra vez, la lucha de una individualidad contra el sistema. El precio es la locura y el sufrimiento que Baudelaire apenas disfraza en su última aparición, de modo que lo que queda es la sensación de fracaso.

5.3. Representación irregular de un poema visual de Joan Brossa (1982).

El Urogallo nº12, pp.52-56.

Muy diferente es la más divertida de las piezas aquí incluidas. El texto es, sin duda, un homenaje al poeta catalán, pero sobre todo, es la representación del triunfo de la creación -genial y caótica- sobre la reproducción de un orden mediocre y sistemático. Nos encontramos ante una pieza breve muy ilustrativa del afán de López Mozo por forzar los límites del espectáculo teatral, construyendo un texto experimental que tiene como eje organizativo un poema visual de Joan Brossa.

La anécdota representada es muy sencilla en su planteamiento. Joan Brossa, en su estudio, compone un poema visual en el que, sobre un gran lienzo blanco que ocupa todo el escenario, lanza las cinco vocales. Sólo la O permanece "por decisión de poeta, en el suelo, recostada en el papel, ligeramente doblada por la cintura" [p.53]. Cuando el poeta ya se ha marchado, aparece por la concha del apuntador el Retaguardista y juzga la especial disposición de la O como un error de Brossa. A partir de este momento, intentará remediarlo y colocarla en lo alto del papel, sin éxito. A su fracaso se van a unir dos más: por la derecha entra un Prestidigitador al que se le caen al suelo los naipes y no puede ni recogerlos; por la izquierda aparece una Stripteaser que no puede desabrocharse la ropa interior ni encontrar la que ya se ha quitado, de modo que sale hecha un mar de lágrimas. El Retaguardista siente vergüenza ajena ante el público en ambos casos. Vuelve a intentar colocar la O y vuelve a fracasar. Trata de impedir que el público se vaya. Finalmente, con ayuda de un cor-

dón rojo, ata y eleva la O al lugar que él cree que le corresponde. Cuando regresa Joan Brossa, su furia genera un vendaval que hace que todas las letras se desplomen. El Retaguardista, atemorizado, se esconde en la concha del apuntador, aplastada por el pie del poeta. "Arriba, como ahorcada con soga roja, permanece, solitaria, la O" [p.56].

El conflicto básico que se desarrolla en escena es el de un enfrentamiento entre dos formas opuestas de entender el arte o la creación y, en último término, la vida. En una concepción muy *romántica*, López Mozo presenta a Brossa como el genio creador cuya obra es incomprendida por los mediocres fracasados que intentan enmendar lo que no pueden entender. Se mantienen las tres unidades dramáticas y la pieza aparece dividida en tres "situaciones", tal como las denomina el autor, que responden a una estructuración clásica (planteamiento, nudo y desenlace). Reproducimos aquí las aclaraciones a cada situación dramática con las palabras del autor por lo que tienen de significativas. La Situación Primera "(Que debiera ser única)" [p.53] representa la creación de Brossa. La alteración se produce en la Situación Segunda, "(Protagonizada, sin que venga a cuento, por el Retaguardista)" [p.54] y muestra la mediocridad tratando de controlar la creación artística. Finalmente, la Situación Tercera supone la imposición del genio sobre el canon.

Los personajes reproducen el enfrentamiento básico que configura toda la pieza. Por un lado, consideramos la figura de Joan Brossa; por otro, la del resto de personajes, entre los que hay que destacar el Retaguardista. Su oposición se manifiesta primero, en su denominación. Nombre y apellido de un poeta conocido que no sólo es un personaje, sino un referente real, frente a nombres genéricos de profesión y función: Prestidigitador, Stripteaser. Y en el

caso del Retaguardista, el autor inventa una palabra muy connotada negativamente para definir no ya su función, sino su condición y actitud, que encarna justo lo contrario del poeta. La individualidad frente a la vulgaridad. Joan Brossa sólo hay uno, los Retaguardistas, por desgracia, abundan. El caos y la libertad que respira el estudio del poeta y su obra, nada tienen que ver con el afán de corrección y de orden que pretende imponer el Retaguardista. La independencia del creador frente a la dependencia de la opinión del público que manifiesta el Retaguardista; el coraje de Brossa y la cobardía del mediocre... En definitiva, un juego de opuestos que pretende señalar, escueta pero eficazmente, la necesaria conflagración no entre dos personalidades opuestas, sino entre dos modos distintos y representativos de entender el mundo, el arte y el papel del hombre en ellos.

La eficacia de los procedimientos que emplea López Mozo en el texto dramático (sobre todo en el espectacular) revela el concepto básico sobre la difícil comprensión de la obra de arte que late en toda la pieza. Pero exhibe también la necesidad del Retaguardista de imponer el orden, de no salirse de lo establecido y del miedo a la opinión ajena. En esta figura reconocemos la de otros seres creados por López Mozo con las constantes de la mediocridad y la ignorancia. No es muy distinto de los que hallábamos en su primeras obras: es el imitador pusilánime que, incapaz de asimilar lo distinto, lo no sistematizado, lo no convencional, acaba destruyéndolo. El triunfo final, pese a todo, reside en la propia capacidad creadora, esa que le es negada al que sólo se somete a los dictados de la mayoría y de lo defendido por la tradición. Calificada esta pieza en su presentación como "lúcido juego poético-teatral" [p.52], su carácter dramático está fuera de toda duda. Su innegable dimensión visual viene dada por la fuerza de la imagen que preside el escenario, un enorme lienzo blanco

que servirá como soporte al poema de Brossa. No debe ser casual que el elegido por López Mozo sea, precisamente, uno de esos poemas visuales dotados de extraordinario potencial dramático y plástico, una pieza que resume en un mismo formato imagen y concepto, dimensión visual e historia de una ruptura.

La elección de un poema de Joan Brossa es acertada, además de por su impronta plástica, porque defiende una obra novedosa, vanguardista y que rompe moldes y hechuras de lo consagrado. Precisamente, Brossa es un artista polifacético que ha explorado los abismos que separan las artes plásticas de las literarias. Su tratamiento del objeto artístico se acompaña, además, de una actitud de compromiso y de una visión crítica de la sociedad de su tiempo con la que es fácil que López Mozo se identifique. Se trata, por tanto, de un homenaje a una actitud compartida, a una misma visión del producto y del quehacer creativo que, cuando es auténtico y distinto, levanta suspicacias e incomprendiones. En la base del conflicto, el artista frente al mundo, como en todas las piezas incluidas en este capítulo.

5.4. *Madrid-París* (1988).

Cuadernos de El Público, nº33, mayo 1988, pp.22-29.

La obra se incluye en un monográfico dedicado a Ramón Gómez de la Serna para el que López Mozo elabora también una "Cronología de Ramón" [pp.9-15] a la que incorpora testimonios personales del autor.

La obra se inicia con el final de Los medios seres y las distintas reacciones del público y la más unánime de la crítica al condenar lo que parece no

entender. Cuando los tramoyistas desmontan la escena aparece “La hija de Colombine”, la menor que intenta seducir a Ramón. La chica es rechazada, aunque con visible dificultad, por Ramón. Empujado por los acontecimientos, Ramón decide irse a París y se burla del teatro que triunfa.

López Mozo adjunta “Un apunte escénico” a manera de prólogo que resume bien los aspectos que ha querido tratar en su pieza-homenaje. Son dos: el fracaso del estreno de *Los medios seres*, única de sus obras que Ramón vio representada, en 1929, y los accidentes sentimentales que rodearon al escritor antes de su huida a París. De las dificultades de triunfo de un teatro vanguardista sabe mucho López Mozo y ésta habría de ser una buena excusa para hablar de teatro en el teatro. Del segundo, cuenta López Mozo el origen del caso :

En el capítulo de *Automoribundia* dedicado al estreno, Ramón alude a un asunto de faldas que alcanzó su cenit por esas fechas. Nuestro hombre sucumbió a las insinuaciones que, al parecer con notable atrevimiento, le llegaban de una joven [...]. Veinticinco días duró lo que el escritor definió como quimérica pasión. [...] La protagonista de la aventura era, pues, una hija que Carmen [compañera sentimental de Ramón desde hacía veinte años] ya tenía cuando ligó su vida a la del escritor. El escándalo que siguió al descubrimiento de la infidelidad debió ser mayúsculo [p.22].

La anécdota sirve sólo para precipitar la marcha a París de Ramón, pero lo que interesa en la pieza de López Mozo es la denuncia de una crítica teatral ignorante, rancia y obsoleta, más perjudicial si cabe que un sector del público igualmente reacto a las innovaciones teatrales. No es casual que sea Azorín quien, desde el público, advierte a Ramón: “No desconfíe ni se retraiga. Así se hace teatro” [p.25].

La andadura profesional de López Mozo basta para ilustrar la simpatía que experimenta por otros autores enfrentados a los imperecederos cánones teatrales. No sin cierta ironía, el final de la obra refleja cuál seguía siendo el teatro aceptado en la sociedad española de principios de siglo. Ramón, antes de irse, anuncia:

Señores, por Dios, no pierdan el tiempo conmigo. La obras que van a representar dentro de unos instantes les divertirá. Se romperán las manos aplaudiendo. [...] *y ante los espectadores surge el decorado de una obra de ambiente asturiano. En la fachada del teatro se anuncia con grandes letras su título: "Trece onzas de oro" [p.29].*

CAPÍTULO SEXTO

EL SISTEMA DRAMÁTICO DE LÓPEZ MOZO

Trataremos ahora de establecer, con los datos obtenidos en los análisis precedentes, las técnicas y los conceptos que operan en el teatro de López Mozo y que pueden definir su sistema dramático.

6. 1. Acción, circunstancia, conflicto

Comenzamos abordando algunos de los conceptos dramáticos más cuestionados por el teatro de vanguardia occidental, al menos en la forma en que eran entendidos tradicionalmente. Desde Aristóteles, la estructura del drama ha estado vinculada a la acción, entendida ésta generalmente como desarrollo de un conflicto, como el movimiento de las fuerzas en oposición. Una o múltiple, para que la acción sea realmente dramática ha de sustentarse en el diálogo y ha de ser absoluta, es decir, bastarse a sí misma en todas sus instancias. Su virtualidad estructurante puede hacer de la acción

aquel elemento central de la ordenación del mundo dramático, que representa el hallazgo del “eje” [...] y, en consecuencia, el núcleo que revela la especial disposición de los sucesos que hace posible la realización de lo “dramático” [VILLEGAS, 1991, 27-28].

Desde luego, la acción constituye un proceso desde una situación inicial a una final, cuyo movimiento viene dosificado por la tensión que ha generado el conflicto. Elementos esenciales para la acción son, pues, el movimiento y el conflicto, además de los conceptos tradicionales de trama o argumento:

Lo inmóvil no provoca tensión sino en cuanto a su posibilidad de movimiento o desplazamiento. La situación inicial corresponde a un conflicto, al que caracterizamos como una fuerza de voluntad que aspira a su realización y el surgimiento de una fuerza antagonista que de un modo o de otro se opone a la energía generadora de la primera. La acción dramática determina un sistema de disposición de los sucesos del mundo dramático [*Ibidem* 28-29]¹.

Tal explicación, útil como punto de partida, no encaja del todo en la estructura de las obras que analizamos y atenernos a ella supondría constreñir el corpus dramático de López Mozo a unas cuantas obras en las que podemos establecer la acción, frente a otras que desafían uno por uno cada uno de los elementos enunciados (el conflicto, el argumento, la movilidad...). El teatro contemporáneo se ha encargado de devaluar el papel de la acción para privilegiar otros componentes de la obra dramática. Todas las técnicas y procedimientos del teatro de vanguardia constituyen, en su variedad, ejemplos fecundos de las distintas formas de enfrentarse con el concepto tradicional de acción. Una labor que habían emprendido ya los dramaturgos de fines del XIX al incluir nuevos contenidos difícilmente vinculables a la acción dramática ortodoxa [V. SZONDI, 1994].

¹ Ya en el modelo actancial de Souriau y Greimas [V. PAVIS, 1996, 7] la acción ocupa un lugar privilegiado en el análisis desplazando la definición psicológica de los caracteres, que sólo van a interesar por su función y su situación en la acción. Como ellos, Villegas defiende "que las numerosas situaciones que conforman la acción se agrupan necesariamente en unidades de diversa amplitud, cuya funcionalidad difiere según corresponda a distintos momentos de la acción dramática" [VILLEGAS, 1991, 30].

Por ello es imprescindible ampliar las nociones del análisis e incluir el concepto de *circunstancia*, que no obliga a prescindir de los anteriores, pero advierte de su posible debilitamiento o anulación. La circunstancia, a diferencia de la acción, no precisa de *hechos* que la constituyan, le basta con *estados*, no exige un movimiento ordenado, sino que puede permanecer estática hasta la desesperación (algunos happenings de López Mozo o las abundantes escenas donde “no pasa nada”). El concepto de acción hablada² llevada hasta su límite puede asemejarse al de circunstancia, tal como lo hemos manejado en los análisis. No equivale sólo a la no-acción, sino a la mera exhibición de ella. No es un medio, sino un objetivo en sí misma. Y, claro está, pueden concurrir distintas circunstancias, como señala Ángel Berenguer:

la *circunstancia fundamental* de la obra teatral, se encuentra enriquecida por otras circunstancias no fundamentales (accidentales o no) que se enmarcan en la primera. Estas *circunstancias accidentales* enriquecen, aclaran y/o especifican las instancias en las que se desenvuelven tanto los personajes que sufren la circunstancia fundamental, como las condiciones específicas en que esta se desarrolla en su tiempo y en la sociedad que la ha producido. En algunos casos, la insistencia en estas circunstancias accidentales puede crear obras teatrales que se organizan en una forma codificada, en la cual lo inherente a la circunstancia fundamental, condiciona el proyecto global de la obra [BERENGUER, 1992, 159].

En resumen, la disolución de la acción dramática y sus formas de estructuración originan, entre otros procesos, el de tematización, como señalaba

² Tras distinguir entre la acción-fábula y la acción hablada, Pavis expone: “Sólo en los casos límite deja de ser válida esta distinción: esto es, cuando el dramaturgo niega la progresión de una acción y tematiza esta ausencia de acción” [PAVIS, 1996, 10]. Aquí estamos muy cerca de gran parte del teatro que analizamos.

Pavis, y el de codificación, al que se ha referido Berenguer. Ejemplos de este funcionamiento dramático hemos encontrado en muchas de las piezas estudiadas. El primero afecta más visiblemente a obras como *El retorno* o *Compostela*; el segundo es una de las constantes más definidas de todo su teatro y se manifiesta con claridad en *El testamento* o *El caserón*. Y aún nos queda un tercer distintivo vinculado a la ausencia de acción dramática. Pese a considerar la circunstancia, no como alternativa opuesta a la acción, sino como elemento capaz de concurrir con ella en diversa medida (incluida la posibilidad de anularla), es preciso, como hace Ruiz Ramón, señalar un sustituto de la desaparecida acción para caracterizar el teatro que él clasifica “Del alegorismo a la abstracción” [RUIZ RAMÓN, 1987, 527], donde incluye a los autores del Nuevo Teatro, y que se cumple en la obra de López Mozo con tanto rigor que ha encauzado en buena medida su inquieta trayectoria, como vimos en el primer capítulo:

Atendiendo al modo de construcción de la acción no suele ser la intriga su principio unificador, sino el pensamiento crítico, porque la acción está estructurada mediante fragmentos, con una función perspectivista, fragmentos que no constituyen una “historia”, pues no son los jalones de un “argumento”, sino calas ideológicas [*Ibídem*, 528].

En los análisis hemos establecido una acción o una circunstancia fundamental que organizan el desarrollo de la obra y, cuando ha sido pertinente, las situaciones dramáticas y su articulación, no siempre lineal. De modo que hay obras que responden a una progresión, aunque sólo sea intensificadora, y otras que vuelven a la situación inicial o que nunca la abandonaron del todo. Otra vez, los extremos de ambas concepciones se reflejan en el sistema dramático de López Mozo. Desde la acumulación de acontecimientos en el teatro docu-

mental hasta el estatismo inútil del teatro del Absurdo y del happening, todas las posibilidades de desafiar los límites de la acción encuentran su lugar en las obras estudiadas. Lo único que no hallamos es un funcionamiento convencional de la acción y su progresión.

El estatismo que distingue la circunstancia como “suplantadora” de la acción no puede impedir duración temporal que impone la hechura teatral. Lo que ocurre en escena -o lo que no ocurre- se representa de acuerdo con unas convenciones que atañen, entre otras, al tiempo de la representación. Por tanto, todo conflicto llevado a escena exige un plano temporal que crea y teatraliza el tiempo de la historia. Lo importante es que cuando no exista dinamismo o acción, los procedimientos dramáticos puedan transmitir la dimensión temporal adecuada, aunque sea indeterminada, o eterna. No pasa nada en *El retorno*, la situación final y la inicial se identifican y su atemporalidad se resuelve en la eternidad de la repetición. De forma similar procede *Moncho y Mimí*, pero aquí sí sucede algo que imprime carácter de acción, aunque inútil, y que lleva a una no-solución: el asesinato. Cuando ante una pieza de estas características se observa “que no pasa nada”, lo que se pretende significar es que no hay nada en ella que altere o modifique sustancialmente la situación inicial, aunque resulta obvio que si existen un principio y un final (hasta el más primitivo de subida y bajada de telón), algo tiene que haber entre ellos. Es la organización de los elementos - su repetición, su ralentización, su simultaneidad- la que confiere a la circunstancia esa inmovilidad en apariencia tan anti-teatral. Todo el teatro del Absurdo -como también el brechtiano, por otras vías- vino a demostrar que era posible prescindir de los mecanismos tradicionales de la acción teatral, el clímax, la intriga, la solución final... *Compostela*, pese a su configuración de teatro ideológico y político, viene a confirmar lo que ya había demostrado

El retorno: la capacidad de la circularidad y la recurrencia para dotar de contenido ideológico un procedimiento estructural.

Incluso los conflictos sufren una transformación acorde con la visión contemporánea del ser y del mundo. Las fuerzas en oposición que rigen el conflicto dramático abandonan las formulaciones netas en personajes protagonistas y antagonistas, fácilmente reconocibles y que definen sin ambigüedad los valores a defender o a censurar. Existe conflicto, pero no se formula con los esquemas tradicionales, sino que uno de los polos de la tensión puede acoger al sujeto (si llega a tal categoría) y al oponente al mismo tiempo. De modo que el verdadero conflicto se sitúa en la propia condición del sujeto, o en un contexto que no puede (ni quiere, ni sabe) cambiar. En numerosas ocasiones, la abstracción de las fuerzas enfrentadas puede dificultar un análisis con pretensiones objetivas, por lo que debemos preocuparnos por el referente escénico de esa abstracción, que necesita siempre de una representación en escena, sea un personaje, sea un objeto, uno o más signos... Aceptar nociones de la crítica teatral que vinculan las fuerzas antagónicas con expresiones de contenido moral o ideológico (libertad-autoridad, verdad-mentira, individuo-sociedad) equivale a remitirnos a elementos pertenecientes a una visión del mundo, sin pretender usurpar la particularidad dramática de cada obra. Recordemos primero los tipos de conflictos que presenta López Mozo y atenderemos luego a sus formas de representarse en elementos concretos.

Las primeras obras de López Mozo presentan un conflicto básico que podemos resumir como el enfrentamiento entre el ser y su existencia. Su excesiva generalidad desdibuja su verdadera proyección, especialmente en lo que respecta a considerar que ese "enfrentamiento" puede no llegar a serlo, y mostrar sólo la sumisión a las condiciones de existencia. En *Los novios*, *La renun-*

cia y *El retorno*, como de distinta forma en *Maniquí* o en *¡Es la guerra!* (obras de diferentes etapas y características), se concreta el conflicto en el sometimiento a unas condiciones de existencia impuestas por fuerzas que, no siendo sobrenaturales, actúan como si lo fueran gracias a la pasividad de los personajes, a su impotencia o a su alienación. Devaluar hasta este extremo la capacidad de uno de los polos de la oposición equivale a vigorizar el dominio del otro: se debilita al personaje para fortalecer las representaciones de las fuerzas alienantes que se sitúan en su entorno. Porque siempre *lo otro* trata de aparecer como algo ajeno a la capacidad de reacción del individuo (sean los que pasan por la terraza de *Los novios*, los invitados a la boda que permanecen tras la puerta en *La renuncia*, los compañeros de Pipo en *El retorno*, el monstruo de la guerra, la Madre-Patria en *¡Es la guerra!*, o el reloj que marca las horas en *Maniquí*), aunque este extrañamiento no consiga atenuar la verdadera naturaleza del problema, que remite finalmente a un orden interno y no externo. Tal variedad de concreciones responde a un rasgo común: es el propio individuo el que asume y facilita su propia destrucción al no enfrentarse (y ni siquiera ser capaz de planteárselo) a las condiciones de vida que se le imponen: el noviazgo, el matrimonio, la conciencia estéril, la guerra, la muerte... Es así que el sujeto deviene en objeto al ser absorbido por las representaciones del otro polo del conflicto hasta el punto de desaparecer. Con él se pierde la organización acostumbrada del conflicto y la perspectiva *dramática* tradicional.

Otro dato sustancioso se obtiene al examinar la formalización del conflicto, especialmente por su recurrencia en la producción dramática de López Mozo: la vinculación social de las concreciones utilizadas para representar el conflicto. No hay una sola obra del dramaturgo que no distinga las fuerzas antagonistas con un referente marcado por lo social o por lo colectivo. Su presen-

cia llegará a ser dominante en su teatro a medida que aumenta la dosis de compromiso, pero se advierte desde las primeras piezas. El tedio, la ansiedad, la inconsistencia, la incomunicación, la soledad crónica..., motivos todos de sus obras iniciales, se expresan en las relaciones -frustradas y destructivas- con determinados elementos de estructuras sociales: la novia, la esposa, el Nieto, los amigos, los jefes, etc. Es importante reparar en ello para romper la primera impresión que produce este teatro, alegórico y metafísico, de hallarse desvinculado del contexto social, cuando sus mismos medios de representación están ofreciendo el trampolín necesario para alcanzar obras con conflictos muy concretos, abiertamente sociales y políticos, como *Anarchía 36*, *Espectáculo Andalucía* o *Matadero solemne*.

Veamos cómo evoluciona entre una y otra sección. En la primera producción dramática de López Mozo el conflicto se configura por la incapacidad del ser para decidir su destino. Poco a poco empieza a aparecer una voluntad de variar el estado de cosas, como en los intentos de Mimi de comunicarse con el exterior, o como los que enuncia Pipo, aunque ambos concluyan en fracaso. La visión del mundo, que está organizando los conflictos de acuerdo con la desilusión básica sobre las posibilidades del ser humano, deja filtrar, pese a todo, un deseo futuro, casi utópico, que irá desarrollándose desde su primera aparición en *El testamento*. No es casual que la posibilidad de cambio coincida, en buena lógica, con los intentos de concreción de planos espaciales y temporales que la alegoría-base no consigue desdibujar. La transformación de la realidad, significada aquí en el relevo generacional, puede interpretarse de forma genérica, pero el análisis demuestra la concreción del contexto en el que es pertinente situarla. Exactamente lo mismo sucede en *El caserón* (cuyo mensaje y visión del mundo comparte) y, más matizado, en *Espectáculo Andalucía*,

donde se nos advierte de lo momentáneo de esa primera victoria sobre el sistema social, pero se nos muestran los mecanismos para conseguir futuras conquistas. Con todo, la resolución positiva del conflicto no es abundante, ni siquiera en las obras que han abandonado el desgarró existencial: la historia y la sociedad no proporcionan tampoco motivos de optimismo.

Desde el principio, el conflicto del hombre con el destino acaba cuajando en una lucha contra el entorno en la que participan el instinto (el amor, los hijos, la supervivencia), el libre albedrío o la voluntad, y la conciencia o la inteligencia. En un segundo momento de su producción, ese entorno adquiere las constantes de un contexto social bien definido y situado en la Historia. Desde *Crap, fábrica de municiones* se explicitan, se hacen inteligibles y se exhiben los mecanismos que imposibilitan la realización satisfactoria del ser humano. El sistema occidental de privilegios, organizado en opresores y oprimidos y definido por el afán de lucro y de poder, no es ya una presencia abstracta que se cierne fatalmente sobre unos pobres seres que ni siquiera pueden identificarla, sino que adquiere la entidad cotidiana del militar, del traficante de armas, del cura hipócrita, del señorito déspota, de la Guardia Civil, o del tirano. No importa que sean encarnaciones muy estereotipadas porque lo que interesa es el concepto que representan, y por el mismo motivo, podemos aceptar imágenes alegóricas, como los dos monstruos que aparecen en *El caserón* y en *¡Es la guerra!*, resúmenes del mundo de los celadores, en el primer caso, y de los militares, en el segundo. Su simbolismo afecta a rasgos específicos del contexto político español.

El desmantelamiento de la acción y la preponderancia de la circunstancia fundamental resulta de una visión del mundo que define la estructura social, en sus múltiples formas, como devoradora de los deseos y las aspira-

ciones del ser humano. La aniquilación se produce a través de numerosos mecanismos, desde los más simples (la opinión de los otros, la necesidad de comunicación) hasta los más sofisticados (la organización de un sistema social inquebrantable), incluso si el *deseo* (el supuesto objeto de la acción) es tan primario que no genera una acción propiamente dicha. ¿Qué acción hay en ser víctimas de la masacre de *Guernica* o de la falta de agua en *Los sedientos*? ¿Qué *deseo* podemos inferir de esas obras sino el de estar vivos? La materia dramática se diluye en la fuerza poética de estas dos piezas singulares, pero no deja de ser representativo de uno de los límites a que se llevan los conceptos de acción, movimiento, deseo, etc. No es en la desmesura de los anhelos donde se forja el fracaso, sino en la desproporción del sistema social para reprimirlos, da igual que se trate de tener hijos, de ser feliz, o, sencillamente, de estar vivo. Cuando la lucha se establece directamente contra el sistema es más probable el éxito, pero lo cierto es que pocas veces se cumple. Nada mejor que el recurso a la historia para demostrarlo, como ocurre en *Anarchía* 36, *La Lozana* o *Compostela*.

Tampoco es fácil encontrar en las obras estudiadas el eje organizativo sustentado por el desplazamiento entre situación inicial y final del que hablaba Villegas [V. *supra*, p. 417], dado que tampoco existen los elementos que lo generaban. Sin necesidad de entrar en descripciones demasiado prolijas que podemos encontrar en los análisis, es posible establecer que, en términos generales, las obras de López Mozo exponen circunstancias y acciones que no responden al esquema tradicional de presentación, nudo y desenlace, porque optan por el estatismo, la repetición, la simultaneidad o la fragmentación. Todos estos procedimientos, aunque sea desde formas opuestas, pretenden, paradójicamente, dar una visión global, y aspiran a mostrar la totalidad del pro-

blema, aun cuando ésta no se halle más que al final del proceso teatral: en la cabeza del espectador. El drama pierde así su carácter absoluto al recurrir al procedimiento de la parte por el todo, olvida su fundamento interpersonal porque no existen auténticas relaciones, y desarrolla facultades épicas o líricas que sedimentan las exploraciones temáticas y formales. Estos rasgos son los que mejor definen la evolución del teatro crítico contemporáneo y subrayan la capacidad de López Mozo para recorrer todas sus posibilidades. En el itinerario dramático de López Mozo podemos confirmar el desplazamiento entre el predominio de la acción representada frente a la acción narrada, de la acción interior a la exterior, de la individual a la colectiva. A medida que la acción gana en epicidad, el hermetismo que llegó a asfixiar el diálogo -desde la incomunicación hasta el silencio- se abre a espacios amplios donde la acción deja de ser interna o personal para extenderse a una clase social. No importa que el yo épico disfrace de peripecia individual la acción, como en *¡Es la guerra!*, para entender el carácter colectivo de su objeto, mostrado claramente en *Matadero solemne*, *Espectáculo Andalucía*, o *Compostela*. Otros casos paradigmáticos de todas las formas de acción y conflicto se pueden comprobar en los análisis, pero resultan más interesantes las soluciones intermedias. Acciones internas aparecen en la trilogía inicial o en *El retorno*, coincidiendo con planteamientos individuales. Pese a ello, el conflicto adquiere dimensiones colectivas y externas en muchos de sus rasgos característicos, de modo que es posible realizar diversas lecturas que subrayen la naturaleza individual o social del conflicto planteado. Del mismo modo, en la segunda parte de su producción, el predominio de acción externa y colectiva no eclipsa la significación del proceso interno e individualizado de algunos personajes. Lozana es la más destacada frente al resto, hasta que Clemente VII empieza a hacerse con el conflicto en el mismo

lugar que ocupa Lozana, pero con mayor significado social. La peripecia de Ramón (*¿Es la guerra?*), por muy individualizada que aparezca, es sólo la expresión resultante de la manipulación a que lo han sometido todas las fuerzas sociales representadas. En cualquier caso, lo importante es advertir que se trata de la misma oscilación que atañe a todos los componentes de su sistema dramático, desarrollados finalmente a favor de una apertura social de los mecanismos formales y temáticos.

La transición hacia el happening como compendio de la ruptura de la acción dramática en sucesos ajenos a los personajes (convertidos en objetos pasivos) tiene en la pérdida de diálogo su máxima expresión de la quiebra de los principios dramáticos. No importa que cuaje en monólogos líricos sujetos a un denominador común (*Guernica*) o que se resuelva en un palmario silencio (*Negro en quince tiempos*, *Maniquí*): la acción y la palabra han abandonado el lugar que les correspondía. En obras posteriores, a pesar de existir acción y diálogo, las relaciones entre ambos elementos vuelven a desvincularse, ahora porque los casos expuestos (la vida de los jornaleros, la lucha de los anarquistas, las circunstancias de la guerra, el entorno político y económico) sólo permiten una acción que se vuelva contra su propia naturaleza. En esas condiciones, la única acción dramática viable es la que tienda a transformarlas, sin dejar lugar al conflicto interpersonal que procura el diálogo. El contenido abiertamente político y social recurre a la epicidad para convertir en tema de diálogo lo que no puede ser sólo una confrontación verbal. Acción y obra no son idénticos, sino que las acciones (la huelga, la lucha, la guerra) son el objeto de la obra.

También la acción histórica, pretextada en varias piezas de esta segunda sección (*Anarchía 36* o *La Lozana*), como la recurrencia a un *hecho real* (*Matadero solemne*), conducen la acción hasta la suma fragmentaria de una

serie de acontecimientos que son básicamente anónimos, en el sentido de que no importa a quién le hayan sucedido y, por tanto, impiden llevar la acción hasta la intimidad de los sujetos. Vedado el acceso al interior de los personajes, la disgregación sólo puede paliarse a través de los recursos épicos que aparecen en las obras citadas.

Como venimos comprobando, es difícil encontrar en la amplia producción de López Mozo siquiera rudimentos de la acción dramática tradicional, como la tensión o la intriga. Primero, porque el desvalimiento de los seres que pueblan las piezas iniciales los privan de la capacidad necesaria para enfrentarse a un destino incomprensible (por desconocido o por invariable), aunque sea formulado en términos “ridículos”, como en el Absurdo. Ello supone sustituir la categoría de acción por la de circunstancia, y asimismo, significa perder la función de sujeto con voluntad, convertido en objeto pasivo de la propia existencia. Además de las consecuencias tales operaciones infieren a los personajes, la estructura dramática así concebida patentiza el efecto de prescindir de la acción, de desleír las diferencias interpersonales y con ellas, el conflicto entre una persona y otra, justo ahí donde, se supone, reside el germen del drama. El desequilibrio formal se resuelve en una intensificación de la tensión por procedimientos que nada tienen que ver con la acción -ya que ésta puede desaparecer- sino con el papel activo del receptor al contemplarse como objeto inerte de una existencia que cree controlar o con el carácter insostenible de una situación agobiante. Los juegos de *Los novios* y de *Moncho y Mimí*, las escaramuzas ridículas y terribles de *La renuncia*, los enfrentamientos de *El testamento* o de *El retorno*, mitigan la inanidad de la falta de acción y vuelcan la necesaria tensión en la capacidad formal de la pieza dramática, embozada bajo la especie de elementos temáticos. El nuevo funcionamiento de la tensión dra-

mática no precisa sustentarse en la intriga o la suspensión. Las expectativas que pueden llegar a producir en el receptor obras como *Moncho y Mimí* o *Blanco y Negro en quince tiempos*, por poner sólo un par de ejemplos, son defraudadas continuamente, o al menos, sorprendidas, por la fuerza de lo insólito o lo desnaturalizado. También el teatro documental y el brechtiano juegan a deshacerse de la intriga, bien anticipando el final, bien mostrando un estado de cosas que no admite variación o que sólo la contempla fuera de la obra. En *Crap*, *fábrica de municiones*, en *Anarchía 36*, en *La Lozana*, o en *Compostela*, el mundo que se nos ofrece desde la escena ha renunciado a las alteraciones sorprendivas para jugar con el reconocimiento de la historia propia proyectada siempre hacia el presente del receptor. Son los mecanismos de la historia lo que se expone, no su sucesión fabulada. A veces, la intriga es sólo ficción de sí misma, como en *Matadero solemne*, donde al principio, se puede plantear la incertidumbre sobre la anulación o el cumplimiento de la sentencia contra Miguel. Pero las dilataciones de la resolución, aparentemente a favor de la intriga, no hacen sino sofocarla a través de debates, juicios y discusiones que nos alejan del personaje y su suerte para centrar su atención en dar criterios de juicio al espectador sobre el asunto exacto: la pena de muerte en general.

Todos los procedimientos de ruptura con la estructura dramática tradicional que hemos sumariado aquí forman un genuino inventario de las posibilidades de transformación de uno de los componentes fundamentales de la obra dramática. Comprobaremos en seguida que este proceder, más que deudor de un afán experimental, responde a las exigencias del concepto teatral de López Mozo y a su visión del mundo.

6.2. El espacio

La importancia otorgada a la categoría espacial en el texto dramático se mantiene avalada por sus dimensiones estructurales, funcionales y significativas. Cualquiera que sea el nivel de análisis elegido, es imposible obviar el papel privilegiado del espacio como constituyente del drama. Prueba de ello son las sistemáticas alteraciones que ha sufrido a lo largo del siglo XX. Todas las vanguardias teatrales, sean del signo que sean, han reconocido en el espacio un elemento capaz de asumir distintos niveles de significación, desde el puramente estructural hasta el ideológico. El espacio teatral permite ofrecer multitud de signos sincrónicos, es el lugar escénico donde se produce la articulación texto-representación, y en él todo se semantiza: tales cualidades explican la atención que requiere. Pero es, sobre todo, su capacidad para encauzar las relaciones con el receptor lo que ha originado la revolución espacial en el teatro contemporáneo.

Nos ocuparemos de comprobar cómo se articulan los signos espaciales del texto dramático, sus relaciones con otros sistemas signícos y su función en la construcción de la obra. Todo ello contribuirá a esclarecer la utilización del espacio como imagen del mundo y su capacidad para convertirse en signo de una cosmovisión. La obra dramática ofrece al receptor un mundo que se le entrega para ser visto, es un mundo visualizado. No importa que el texto dramático presente pocas acotaciones espaciales o no se describa con demasiado relieve. No es preciso disponer de datos orientados a una construcción imaginaria, sino a la práctica de la representación, a la "*puesta en espacio*", como lo denomina Ubersfeld [UBERSFELD, 1989, 109]. Nos interesa comprobar, especialmente, la capacidad del texto para crear espacio y la vinculación de éste con

la visión del mundo, ya que la obra de López Mozo es también en este aspecto una buena guía para recorrer las distintas formas expresivas que puede adquirir el espacio en el texto dramático. Examinar todas las implicaciones del espacio exige reconocer que éste se presenta en el texto dramático con un doble referente, como los otros signos. Por un lado, el referente del texto, constituido por un espacio en el mundo (la habitación del hotel de *La renuncia* tiene como referente el lugar habitual de la noche de bodas), al tiempo que está materialmente presente en escena con unos rasgos concretos (disposición de la cama en *La renuncia*, color gris en *Moncho y Mimi*). Es decir, remiten a dos órdenes de la realidad: el mundo y la escena. Ambos referentes interesan, tanto si aparecen con especial relieve como si son deliberadamente silenciados.

El desarrollo de los tratamientos espaciales en la dramaturgia de López Mozo evoluciona acorde con otras transformaciones, en respuesta a un cambio de mayor profundidad. En líneas generales que iremos precisando, la variación del espacio responde más a una ampliación que a una concreción, en contra de lo que puede parecer a primera vista. De los espacios reducidos y generalmente cerrados que hay en *La renuncia*, *Moncho y Mimi*, *El retorno*, *El testamento*, pasamos a una extensión mayor y más definida en las obras posteriores (*¡Es la guerra!*, *Espectáculo Andalucía*, etc.). Incluso si el espacio sigue siendo indeterminado, como en *El caserón*, supone ya la ampliación del universo alegórico.

A grandes rasgos, las primeras obras de López Mozo están marcadas por el proceso de abstracción que pone en jaque los modos tradicionales de representación espacial. Los lugares escénicos, incluso cuando parecen imitación de algo, como sugieren las primeras acotaciones de *Los novios* o de *La renuncia*, mantienen siempre la imagen de una determinada red metafórica. No son

nunca aquello que parecen ser y nada más, de modo que los escasos indicios de realismo escénico son rápidamente devorados por su trascendencia metafórica y metonímica. La situación histórica española de los años 60 y 70 contribuye a este tratamiento espacial, como demuestra su utilización por los integrantes del Nuevo Teatro Español y por los *realistas* con similares objetivos. La censura obliga a enmarcar las acciones en referentes históricos lejanos o indeterminados, aunque tratan de no desdibujar del todo el contexto presente. Las obras de López Mozo quieren insistir en una deliberada indeterminación que no logra ahogar las implicaciones de un momento histórico concreto: el suyo propio. Generalmente, la simbolización obliga a un proceso de descodificación que establece las relaciones con el mundo exterior y resulta imposible anularlas para interpretar la obra.

Partiendo de estas premisas básicas, podemos distinguir las piezas en las que el espacio se configura como lugar donde las fuerzas sociales imponen algún tipo de presión, y aquéllas en que las limitaciones de los seres que pueblan el espacio -ahora siempre cerrado- obedecen a razones de índole metafísica o psicológica, además de las sociales. En el primer caso los espacios pueden ser abiertos o cerrados, expuestos o privados, dada la aparente omnipresencia de una sociedad represiva y alienante. En *Los novios*, el escenario refleja una terraza de bar en cualquier calle, donde las miradas de los otros imponen un comportamiento determinado y donde se pueden establecer relaciones que denuncian la esclerosis social. De igual modo, *La renuncia* presenta una habitación cerrada, pero donde sentimos la presión ejercida tras la puerta central, primero por los invitados al banquete y después por todo el entorno social. El espacio de *El testamento* empieza a cargarse de significaciones más codificadas, puesto que tiene la voluntad de situarse en el contexto español del presente

construido mediante el texto dramático, aun cuando permanece innominado. En estos tres casos no puede hablarse de espacios privados (la habitación de *La renuncia* es de un hotel, y la de *El testamento* es una especie de sala de espera desconocida para los personajes), incluso siendo lugares cerrados, porque el poder del sistema social no necesita territorio propio para imponerse. Basta recordar lo que significa la cama de *La renuncia* y el uso que se le da [V. *supra*, p. 134].

Ya en una de estas tempranas piezas se fragua una importante transformación: *La renuncia* empieza en oscuridad total con las voces *en off* de Moncho y Mimí, y esa negación del espacio es lo que lo convierte en cualquier sitio, es esa imagen de vacío lo que le permite ser imagen de todo. El autor insiste desde las acotaciones, a pesar de que, según el texto, no vemos el espacio, en que “*Puede ser un jardín público, un patio de butacas o en la habitación de una pensión*” [p.2]. O en lo que viene después, claro. O en donde estamos nosotros, receptores del “patio de butacas”. El propósito de la visión del mundo, ese mundo cotidiano al que pertenecemos -y que no nos pertenece- es globalizar una actitud contemporánea que podemos reconocer como propia, en un lugar propio, con los indicios pertinentes de familiaridad. Y donde el principio constante es estar expuestos a los otros, a su mirada y a su influencia. En la calle, en la habitación, en la sala de espera de la muerte (espacios de sus primeras piezas), nuestra existencia se registra bajo las constantes ajenas, en los niveles de lo aparente y lo engañosamente “real” que una sociedad informe establece y que es la que corresponde al mundo del espectador.

Las obras siguientes indagan en una línea de condensación que tiende a enclaustrar a los personajes en situaciones -y espacios- límites. A través de la intensificación del espacio no dicho, del espacio poblado de vacíos, llegamos

a los niveles más altos de abstracción que operan ya en *Moncho y Mimí*, en *Collage Occidental*, *Blanco en quince tiempos*, *Negro en quince tiempos* o en *Maniquí*. Si lo que interesa no es sólo la relación del ser con su contexto, sino la existencia de una criatura incapaz de comunicarse y de manejar los elementos de su propia realidad -que aparece así cuestionada- el espacio se rige por la representación de distintas realidades “psíquicas”. Entonces, la escena se convierte en un coto cerrado que canaliza la intensificación de los conflictos o situaciones, y donde los personajes se encuentran abocados a la incomunicación, al aislamiento o a la destrucción. El proceso trágico que sufren *Moncho y Mimí* tiene que ver con la mayor conciencia que adquieren los personajes del espacio en que se hallan y de la imposibilidad de salir del mundo que tienen al mundo deseado, relatado también con imágenes espaciales. Por supuesto que el conflicto excede con mucho la cuestión *salir o no salir* de ese recinto, pero la forma expresiva más contundente es mostrarlo a través del hermetismo que materializa la condena de una existencia limitada. La imposibilidad de asumir el timón de la propia vida, de poder decidir o cambiar algo, puede recurrir a signos de diversa índole, pero es inevitable apelar a la categoría espacial, capaz de expresar hasta el límite su virtualidad metafórica, de forma que el ser “casi” humano que lo ocupa aparezca sometido a la tiranía inexplicable de un entorno hostil. Baste recordar el juego de espacios creado por las cortinas de *Negro en quince tiempos*, que apela a la incertidumbre del ser para controlar su realidad, siempre engañosa y huidiza. Como los seres de Adamov, Beckett, o Ionesco, sean apresados por la tierra hasta ser engullidos, mutilados, impedidos, o atados a una silla de ruedas, los de López Mozo pretenden ofrecer los rasgos espaciales de una tortura cotidiana que los liga a una existencia ineludible, y para colmo indeseable. Exactamente lo mismo que esos reductos espa-

ciales sin apertura, sin posibilidad de cambio, que conducen a la misma imagen del mundo y de la forma de ocupar ese mundo.

Se trata además, de espacios que minimizan el llamado *espacio latente*³ hasta casi anularlo. Pero además, cuando existe, es para contribuir al clima de opresión. Si hay apertura, es para que entre la invasión de lo externo, de lo que aliena y destruye, no para expulsar la acción interna. En *Los novios*, la extensión espacial latente que rodea el lugar escénico (la terraza primaveral) no acota ninguna intimidad, ningún espacio privado, puesto que es la exposición a los otros lo que convalida el discurso tedioso e intrascendente de los personajes. En *La renuncia* los personajes varían su percepción del espacio latente en correspondencia con su evolución interna. Si primero es el espacio de la mediocridad, de esos invitados que no son tan estupendos como los protagonistas, después, la inseguridad frente a sí mismos lo convierte en refugio seguro, por eso Ella insiste en volver al salón o en abrir la ventana para ver gente. Al final, es precisamente el temor al rechazo de los otros lo que genera el horror ante la posibilidad de ser diferentes, de tal forma que es el espacio latente el que se filtra a través de la gran puerta central e invade la cama y lo que ésta representa. También en *El testamento* el espacio escénico es el lugar de conflictos internos, cuyas “instancias” son ahora desempeñadas por la Vieja y el Viejo, que a su vez, se enfrentan al exterior (el Nieto). Esta vez, ese espacio que los Viejos han ido acomodando a su historia, con sus cuadros, sus medallas y otros objetos, queda empequeñecido por el espacio latente. Es un lugar

³ Bobes Naves define los espacios latentes como los contiguos al espacio escénico, “a los que se accede físicamente al atravesar una puerta, o visualmente desde el espacio presente del escenario” [BOBES NAVES, 1987, 242]. Pero esa latencia, sin tener que hacer uso de la narración del espacio, puede estar representado a través de otros signos, como el teléfono de *Moncho y Mimi*, donde el valor sémico del espacio reside precisamente en negar la posibilidad de intercambio con el latente (ni puertas ni ventanas).

de paso en el que no han estado nunca y en el que sólo pueden estar esa noche. De ahí, la antesala de la muerte, sólo pueden salir en una dirección, la del autobús del viaje eterno. Su muerte final significa la muerte de todo aquello que habían soñado imperecedero. El espacio exterior, el del Nieto, acaba ocupando todo y anulando el espacio de los Viejos. Cuando el sistema dramático de López Mozo va depurándose hacia estructuras más abstractas, el espacio escénico se somete a una intensificación de su capacidad metafórica y a la condensación esquemática. En *Moncho y Mimí*, o en *El retorno*, la atmósfera de pesadilla que supone un espacio sin apertura trata de anular, precisamente, la accesibilidad entre el espacio presente y el espacio supuesto, bien como aislamiento (en *Moncho y Mimí*) o como impotencia ante lo que sucede en el exterior (en *El retorno*).

Los rasgos que venimos definiendo en la configuración espacial apuntan claramente a la oposición espacio escénico/espacio extraescénico porque en las obras analizadas siempre aparece un conjunto textual cuyo referente está necesariamente fuera del escenario. El texto crea espacios extraescénicos en forma de espacio latente y de espacio narrado, y la inserción de éstos en el escénico conforma siempre el desarrollo del conflicto o de la situación. Es interesante comprobar el funcionamiento dramático de la injerencia en el espacio escénico de elementos ajenos al mismo que, independientemente de sus características positivas o negativas, suponen la desorganización de la estabilidad del mundo representado. En *El retorno*, el espacio fuera de escena (el mundo) está connotado muy negativamente (guerra, hambre, crueldad, etc.) y su mera pervivencia destroza cualquier posibilidad de una existencia satisfactoria. De igual manera, el hecho de que en *Moncho y Mimí*, el lugar fuera de escena, cuando por fin existe, sea “un jardín” espléndido para el amor, no supone nada positi-

vo para el mundo de los protagonistas. Todo lo contrario, al acabar con la rutina y el orden de la existencia, ésta se ve obligada a la acción, al deseo de cambio, y el elemento teléfono acaba siendo el objeto del enfrentamiento que conduce al crimen.

La problemática generada por el *fuera de escena* exige comprobar las posibilidades de transformación y de interacción entre los conjuntos extraescénico y escénico. El deslizamiento de un conjunto a otro siembra habitualmente el caos y la tragedia, como también la supresión de un elemento es capaz de generar conflicto. La mujer de *La renuncia* pretende, en un principio, reintegrarse en el mundo extraescénico (social) en un intento de solución que no es más que una huida. La posibilidad de un ser nuevo (el hijo) que se inserte en su mundo, a pesar de ser deseado, entra en conflicto (según los protagonistas) con sus aspiraciones de reconocimiento, supone una “responsabilidad”, y por tanto, derrumba el mundo que se habían creado. Pero su desaparición no supone la reconstrucción de la estabilidad inicial. Tampoco la muerte de Mimí funciona como restablecimiento de orden, sino como detonante de una situación aún peor: la que suponemos a Moncho en el aislamiento total. El final de *El testamento* -aunque en éste caso la disolución tenga un significado positivo- presenta el triunfo del mundo fuera de escena frente al que han ocupado los Viejos. Su muerte, y éste es el tema de la obra, invalida de una vez su mundo, su falso orden y los objetos que los mantienen (medallas, testamento, etc.). En definitiva, la fácil solución de expulsar el elemento desestabilizador fuera de escena no puede admitirse porque es en el mismo personaje donde se sitúa el verdadero espacio del conflicto, de ahí la ligazón enfermiza que lo vincula al lugar escénico que ocupa y la imposibilidad, también, de salir de él por mucho que se desee.

La oposición espacio escénico/espacio extraescénico que articula los textos dramáticos de su primer periodo, incluidos muchos de sus happenings, evoluciona en su segunda etapa hacia formulaciones espaciales que cuentan un conflicto social ajeno a los rasgos de lo individual o existencial, por lo que debe ser extereorizable e incluso transmisible. Su carácter colectivo supone, entonces, incluir la sala en el espacio escénico, o diseñar el lugar de las fuerzas opresivas de tal manera que su amenaza se proyecte no sólo sobre los personajes, también sobre los espectadores. Ese espacio extraescénico denuncia ahora todo el espacio social, a veces muy determinado, otras con un valor más metafórico, pero siempre concreto. En *Anarchía 36*, las amenazantes tropas fascistas ocupan la periferia del escenario en pasarelas que se ciernen también sobre el espectador. En *¿Es la guerra!*, los soldados se sitúan en el patio de butacas y cuando tienen que subir al escenario, dejan objetos que los representan en el lugar que ocupaban. *Espectáculo Andalucía* juega con la representación del poder en la oposición alto/bajo: los jornaleros, humillados y explotados, permanecen abajo, fuera del escenario (como los espectadores) cuando son contratados por el capataz, y sólo cuando el pueblo ha descubierto su propia fuerza puede enfrentarse al señorito desde su misma altura, de modo que dos tarimas señalan el nuevo reparto del espacio: la de Elvira y la de Don Benito.

Desde el mismo texto dramático se están ofreciendo las constantes que pueden identificar el espacio de la escena con el de la sala. La oscuridad que abre y cierra *La renuncia*, en la que permanecen los espectadores mientras escuchan las voces de los personajes o la entrada de los actores por el patio de butacas, son simples advertencias de lo que proyectará después: la anulación de fronteras entre los espacios teatrales y el espacio de la Historia. Y el espectador como nexo entre ambos. En *Crap, fábrica de municiones*, existe un per-

sonaje “Espectador” que representa la respuesta activa de la sala. Vuelve a aparecer en *Réquiem por los que nunca bajan y nunca suben*, donde otros elementos extraescénicos -como el camarero- se incorporan al proceso dramático. Ya no se trata de crear un espacio escénico que sea metáfora del nuestro, sino de identificarlos para los mismos signos. Las proyecciones conseguirán idéntico objetivo al anular los límites escena-sala. No en *Guernica*, pero sí en *Crap, fábrica de municiones* y en *Compostela*, donde lo que se proyecta en la pantalla tiene un único receptor -espectadores y actores- y cuya significación se inserta definitivamente en el mundo del espectador. Los happenings habían sido impulsores de las exploraciones espaciales que permitieron hallazgos efectivos como los que cierran *Guernica* y *Matadero solemne*, además de la originalidad espacial de *El caserón*. Es el público quien acaba situándose en el centro del espacio dramático, no sólo participando en la escena sino acaparando todas sus significaciones, que, en último término, se dirigen a intervenir en la transformación de la sociedad y de la historia inmediata.

En esta segunda etapa de su producción, la representación de un conflicto social se teatraliza visualmente en una lucha por el dominio del espacio que se disputan los personajes, y donde ya no hay lugar para una presencia de lo exterior innominada. Las fuerzas enfrentadas quieren poseer un lugar ambicionado por todos. Ciertamente que en *Espectáculo Andalucía* la obra deriva en su parte final hacia la reivindicación del derecho a la tierra de los jornaleros andaluces, lo que es, en último término, un conflicto de orden territorial, pero antes de llegar a este punto, ya las actuaciones de los dos grupos de personajes exhibían espacialmente sus áreas de poder, reduciendo el espacio de los jornaleros cuando estaban sometidos a la tiranía del señorito y ampliándolo a todo el escenario cuando la huelga los hace fuertes. El espacio de *El caserón* es el

auténtico objeto por el que luchan los distintos grupos, desde luego con una significación alegórica, pero también como referente físico creado en escena. Más ejemplos de ese dominio del espacio como signo de poder aparecen en *La Lozana*, donde otra vez son los soldados los que ejercen su amenaza desde el patio de butacas, primero, y desde las murallas de Roma, después, para ocupar todo el espacio en su victoria final. También las pequeñas parcelas de poder de Lozana o de Clemente VII tienen significantes espaciales: su habitación, la gigantesca cama, el Vaticano...El abandono de esos lugares es el verdadero indicio de su derrota. De forma similar, nada más representativo del poder de Crap que su movilidad y su ubicuidad: está allí donde se necesita y su huella se extiende por todo el mundo. El dominio del espacio es, por tanto, figura recurrente del poder social.

Elementos importantes en la configuración del espacio escenográfico son los objetos que lo ocupan y lo “decoran”, y, que en las obras analizadas, tiende a presentar una relación simbólica, más que mimética, con la historia representada. No se trata de enfrentar *realismo* y *estilización* en la puesta en escena, sino de supeditarlos a una estructura significativa superior. En definitiva, lo que interesa es el procedimiento empleado para descifrar la realidad y para poner en duda las maneras de reproducirla. López Mozo no renuncia a ninguna forma de exploración espacial en su aproximación al mundo, pero ello no debe llevarnos a conclusiones sobre un uso indiscriminado del espacio y sus articulaciones, sino que ha de establecerse la vinculación entre el espacio y otras redes significantes con la visión del mundo, que es donde debe residir su valoración, y no en clasificaciones meramente descriptivas incapaces de abordar la cuestión básica. En este sentido, Dort abogaba ya por no establecer distinciones

entre un teatro que se contente con la ilusión y otro que requiera la alusión, entre lo que Meyerhold definía como un teatro “de reproducción exacta de la naturaleza” y otro de la “convención consciente” [DORT, 1975, 66]

no sólo por lo cuestionable de esas agrupaciones, sino también por la necesidad de establecer la diferencia en el modo de ofrecerse al espectador: solución única e invariable, o múltiples posibilidades de relación entre el mundo y los hombres, entre la sociedad y el individuo.

La escena de las primeras obras de López Mozo no abunda en objetos, pero éstos tienen siempre un significado simbólico, además de funcional (biombo en *Moncho y Mimí*, mantas blanco/negro en *El testamento*, la cama en *La renuncia*, etc.). Aparecen “cosas”, muchas veces sin definir, materiales diversos que no identifican ninguna forma del mundo cotidiano, que no pretenden identificar el medio, porque su acceso al escenario es diferente. Ya no se trata de ambientes reproducidos, sino de ambientes que significan nuestra dependencia de la sociedad o la presión que ejerce sobre nosotros, que tratan de decirnos directamente nuestra alienación. En *Moncho y Mimí* sólo un elemento, que el dramaturgo denota como “biombo”, construye un espacio latente en la misma escena con una funcionalidad evidente: fuera de los ojos ajenos, aunque siempre se sepa lo que pasa ahí detrás, los personajes pueden entregarse al placer solitario, que ellos identifican como vergonzoso pero ineludible. Las claras referencias onanistas que construye el espacio no visible pertenecen, por tanto, a lo innombrable, a lo oculto, a los estratos de necesidad y ansiedad de unos seres cuyo mejor estado es la inercia y la rutina. De modo que el deseo, amortiguado en la soledad tras el biombo, acabará estallando en el enfrentamiento por conseguir a la mujer. Especialmente significativos resultan también,

la cama y la puerta de *La renuncia*, o los biombos y los disfraces de *Maniquí*. De hecho, los elementos escenográficos adquieren su nivel de significación más alto a medida que el espacio se vacía, y no sólo por el evidente protagonismo visual que adquieren. En *Negro en quince tiempos*, la multiplicidad de objetos negros están apuntando ya en una dirección que, sin perder capacidad retórica, nos refiere de forma instantánea nuestra cotidianidad. Pero, además, acaban sustituyendo o, al menos, equiparándose, a los personajes, cuya cosificación corre pareja al exceso de objetos. En el happening citado, los elementos que descienden hasta el escenario no son más que parte de las propiedades del Coleccionista de Objetos Negros, a quien también pertenecen los personajes, de forma que acaban formando un mismo paradigma. Ya vimos cómo en *Maniquí*, eran los objetos añadidos al personaje los que modificaban su rol social, ocupando el espacio de la voluntad o la libre elección.

Paulatinamente va perfilándose la búsqueda de un nuevo realismo en la puesta en escena mediante la combinación de elementos funcionales, y no sólo decorativos, con elementos materiales más concretos, casi brutos, que aparecen sacados de la inmediata realidad o que nos la dicen. Lo que nos ofrece ahora su visión del mundo es el hombre en contacto con el mundo, con los objetos y las cosas de este mundo. El drama no está ahora entre el hombre y un destino invisible y trascendente, sino entre el hombre y la realidad cotidiana, con su pesadez y su desorden, esa realidad objetual que el hombre apenas puede controlar y que está situando la escena en la Historia.

Tras rozar los límites de la abstracción, de un mundo incomprensible y cosificado, se produce el giro marcado por *Crap, fábrica de municiones* que afectará a las obras incluidas en el segundo bloque. Consciente de los múltiples niveles de significación y de sentido que puede producir la configuración

escénica, tanto en la puesta en escena como en el texto dramático, sus indicaciones resultan tan esenciales en la concepción de la obra que terminan por dibujar el espacio escenográfico en todos sus detalles. Las notas para el montaje que incluye en *La Lozana*, en *Matadero solemne*, o en *Anarchía 36*, por poner algunos ejemplos, cubren las exigencias técnicas con la intención de vincularlas a una expresión teatral definida. Distintos elementos o módulos pueden variar en segundos su disposición y su función, creando espacios diferentes fáciles de mover y adaptar. La simultaneidad y la agilidad que requiere la estructura dramática y la multiplicidad de espacios representados dependen de pocos objetos, que han de ser polivalentes en todos los niveles de significación posible. No se trata sólo de una economía de medios (que se salta a la torera en piezas como *El caserón*), sino de un concepto de producción y realización teatral que desafía las imposiciones de la convención dramática. Lo importante no es que un objeto *sea* mesa, cama o tabique, sino que nos lo pueda representar en una escena y cambiar de función en la siguiente. De este modo, el cambio muestra en sí mismo un mundo no terminado, no rígido, no construido, no definitivo. Es la representación, la descodificación llevada a cabo por el receptor la que crea los múltiples referentes de ese objeto: nada nos es dado como hecho sin posibilidad de transformación. El mundo de la escena, tal y como lo vemos, aparece en proceso de creación y destrucción, significación siempre recurrente con el tiempo y el conflicto. Similar dirección apuntan las reflexiones de Ubersfeld sobre la utilización de objetos cotidianos, es decir, no creados específicamente para el teatro, como los elementos a que nos referíamos, pero cuyo funcionamiento en escena viene a corroborar las connotaciones ideológicas que puede alcanzar el objeto en el teatro contemporáneo:

La movilidad del signo-objeto se convierte no sólo en indicio de la polisemia del objeto teatral, sino en signo complejo de una creatividad de los personajes, creatividad cuyo funcionamiento teatral hace icono al objeto. Transformar los útiles domésticos en elementos del vestuario no equivale sólo a decir: *estamos en el teatro*, viene a significar igualmente que el teatro muestra una determinada relación de creación de los hombres con las cosas, relación íntimamente ligada a su situación y a sus luchas. Lo que, en un principio, podría ser una simple técnica teatral se nos manifiesta, una vez más, significativa [UBERSFELD, 1989,143].

De modo que no es casual que el protagonismo que concede a los objetos en el espacio escenográfico se desarrolle paralelamente a los conflictos representados en escena. Los conflictos interiores, aunque no respondan sólo a cuestiones metafísicas, se corresponden con la desnudez de la escena, que quiere ser el mundo angosto y sin salida del ser contemporáneo. Por ello se nos ofrece sin disponibilidad para la transformación, impertérrito y sin relación con los personajes que lo habitan. Los objetos no sirven para nada, como en *El testamento*, o pueden llegar a dominar al hombre, como en los happenings, dada la incapacidad de éste para controlar el más simple elemento de su precaria existencia. Mundo, por tanto, hostil e inaprehensible, inmutable y ajeno. La apertura hacia conflictos donde el componente social ya no es sólo sugerido, sino que pasa a primer plano, supone también una distinta relación con el espacio y sus elementos, de modo que se quiebra la unidad de lugar y la omnipotencia de los objetos. Ahora es el hombre el que puede utilizarlos en el transcurso de un devenir que sí admite el cambio, el desarrollo, y la elección. De modo que lo que interesa en estas variaciones espaciales no es tanto el rasgo de indeterminación o concreción como su grado de apertura y su modo de apa-

recer ante el espectador. Con diferentes resoluciones, el espacio en las obras de López Mozo se organiza siempre de acuerdo con la visión del mundo, lo que permite su recurrencia con otras redes significativas, tanto si se trata de un mundo con primacía de lo social, de lo “público”, como si se trata de una imagen de conflictos interiores, o de una mezcla entre ambos. De ello nos ocuparemos en el capítulo siguiente.

6.3. El tiempo

Basamos nuestro análisis en las habituales nociones de tiempo, que nos limitamos a señalar: el tiempo de la **historia** (o de la fábula) el tiempo del **discurso** (de la enunciación, de la disposición), y el tiempo de la **representación** (su duración en la escena ante el espectador). Los tres son categorías cardinales que hemos de tener en cuenta no sólo por su importancia como elemento arquitectónico del drama -tan fundamental como el personaje, el espacio o la acción/situación- sino también por su especial vinculación con la visión del mundo que lo mantiene. De modo muy similar a la evolución operada en la categoría espacial, también el tiempo (en sus tres variantes) se convierte en objeto de una incansable experimentación.

Por ser el de más sencillo manejo, comenzaremos por el **tiempo de la representación**, aquél que coincide con el que demanda la escenificación del drama y que rige muchos de los elementos de la obra teatral. Ahora bien, sin entrar en conceptualizaciones metafísicas sobre el tiempo, está claro que cuando se considera que el tiempo de la representación coincide con el del espectador, nos referimos a su *duración*, no a su localización temporal. El tiempo de

la representación suele sujetarse a unos límites materiales que dependen normalmente de las convenciones y normativas teatrales -puede variar de una época a otra y de un género a otro- que entran en relación con otros aspectos de la infraestructura, sobre todo con los modos de producción. Lo habitual es que una representación *dure* entre hora y media y dos horas. Más, se considera exceso y puede llegar a agotar la capacidad de atención del espectador y la resistencia del actor; menos, podría parecer un gasto poco rentable, dado el precio de los espectáculos. De esta forma se aproxima al tiempo de su inmediato competidor, el cine, al que el público se halla completamente acostumbrado. Así que el sentido común parece aconsejar ese margen entre la hora y las dos horas (más intermedios) que, desde luego, no será respetado en las formas del Nuevo Teatro.

Las primeras obras de López Mozo, como hemos visto, son piezas más breves de lo habitual, y otras superan con creces el tiempo señalado. Por supuesto, ni es el único que experimenta en este sentido, ni ello supone que evite a todo trance la duración convencional. Pero sí es revelador de dos aspectos fundamentales: por un lado, el deseo de no plegarse a ninguna de las convenciones teatrales, por muy juiciosas que parezcan, y por otro, de una visión del mundo determinada que es la que ordena y dirige las categorías temporales. Pese a que nuestro interés se centra en este último aspecto, no debemos olvidar que son algunos rasgos de la producción teatral *alternativa* los que permiten al dramaturgo desafiar los habituales modos de producción teatral. Su colaboración con los grupos universitarios e independientes permite que obras “fuera de formato” puedan ver la luz sin plegarse a las normas establecidas, lo que ningún empresario teatral al uso podría aceptar. Por eso es frecuente que el programa teatral aúne varias piezas, incluso de distintos autores. Con todo,

el poder de innovación que poseían las piezas breves, hechura ideal del experimento, no cuajaría fuera de circuitos alternativos al comercial o el oficial. Uno de los editores de estas piezas breves escribe en 1969:

Una mirada al teatro de este siglo nos revela en qué medida las piezas breves han colaborado a la transformación del género. [...] Mientras el público de otros países acepta unánimemente este teatro breve en programas comerciales, en España son contados los espectáculos de este tipo, que, por otro lado, siempre fueron impulsados basándose en los nombres de célebres autores, pero jamás ofreciendo una oportunidad a los que irrumpen, como imprescindible escalón en su progresión dramática [FLÓREZ, 1969, 7-8].

Declaraciones como la citada apoyan otros datos reveladores del interés teatral por la obra breve, que empieza a influir en los cambios de la cultura teatral durante la década de los 60 y 70⁴. Debemos analizar a qué constantes responde su utilización en la dramaturgia de López Mozo y de otros autores del Nuevo Teatro.

En la trayectoria de López Mozo es fácil comprobar cómo la evolución en la visión del mundo comporta necesariamente otras variaciones en la estructura dramática, también en el tiempo de la representación. Así, su primera etapa recurre a la pieza breve casi exclusivamente, e incluso los happenings, a pesar de la dificultad obvia que presentan para calcular el tiempo de la representación, inciden en el mismo formato. Allí donde está explorando López Mozo, en

⁴ Bastaría con echar un vistazo al número, cada vez más elevado, de piezas breves, en las producciones dramáticas españolas y extranjeras. Incluso aparece una publicación, *Art teatral*, que adopta el subtítulo de *Cuadernos de Minipiezas ilustradas*, y que realiza un estudio ejemplificado de la obra breve. También empiezan a organizarse muestras de teatro que tengan como común denominador su escasa extensión, como el Festival de *Teatro de Bolsillo*, organizado por el Ayuntamiento de Madrid, ya en los 80.

los estratos más profundos del ser humano, donde se producen los resortes de la voluntad, la libertad, la conciencia o la felicidad, el único desarrollo posible lo es en profundidad, no en superficie, por eso la expresión de ese mundo nunca puede ser expansiva, es una contracción, una concentración en torno al mismo punto, pero aumentando en hondura. En su investigación sobre situaciones de la existencia no recurre a la explicación lógico-causal, ni a la diégesis de una trama lineal, ni a la explicación del universo creado. Son simples mostraciones de un estado y de una situación que constituyen el germen de la obra. Y para eso no se necesita mucho tiempo, especialmente si los otros niveles temporales, a los que en seguida habremos de referirnos, participan del mismo proceso sintetizador. Pero además, el recurso al símbolo dramático permite comprimir el tiempo y alejarlo de una estructura lineal extendida, que, según Wellwarth

obliga al teatro a manifestar una inevitable e inadecuada reproducción de la dimensión temporal a la cual está vinculada la realidad.
[WELLWARTH, 1988, 88].

De modo que no es casual que sea en sus inicios *simbolistas* donde aparecen las obras breves. El acto único supone una variación no sólo cuantitativa respecto a la obra larga, sino que afecta especialmente al desarrollo de la acción y a la tensión generada. Entre personajes privados de libertad, aislados, ajenos a su propio destino, no puede existir la posibilidad de transformación, catalizador fundamental de la tensión. El tiempo de la representación desplaza rasgos de la acción de naturaleza temática, que resultan ahora superfluos, e imprime una condensación acorde con la impuesta en la categoría espacial. Es pertinente, por tanto, señalar la correspondencia entre el acto único y el espa-

cio hermético en las primeras obras del dramaturgo porque gracias a esa coherencia formal interna de la estructura puede la obra avanzar sin depender de la acción o la tensión, tal como vimos al comienzo de este capítulo. La cerrazón espacio-temporal crea una situación estática que impide la huida y obliga a una resolución del signo que sea, pero que siempre se presenta como inminente puesto que nada va a cambiar por mucho que se prolongue la situación. Las direcciones ideológicas que tales procedimientos acarreen no han de resultar casuales. Las conclusiones generales sobre la pieza breve que expone Peter Szondi sintetizan las relaciones entre acción, espacio y tiempo vinculadas a una visión del mundo, fácilmente identificables en las obras que estudiamos:

La moderna pieza en un acto no es un drama de tamaño reducido, sino la sección de un drama elevado a la categoría de obra completa. Su modelo es la escena dramática. Eso significa que el acto único tiene en común con el drama su punto de partida, la situación, pero no la acción en cuya evolución las decisiones de las *dramatis personae* transformen incesantemente la situación inicial buscando el punto final de resolución. Como la tensión del acto único deja de nutrirse de la relación interpersonal, tiene que venir localizada en la propia situación; pero no como virtualidad que haya de desplegarse con cada réplica dramática (de esa naturaleza es la tensión dramática); en el acto único todo descansa en la situación. De ahí que cuando el acto único no renuncia a la tensión se sirve de ella siempre bajo la forma de situación límite, de situación preliminar a la catástrofe, inminente cuando se alza el telón e ineludible en lo que le sigue. La catástrofe es un hecho cierto del futuro: ante ella no llega a entablarse aquella pugna del hombre con su destino en el curso de la cual le cupiera oponer a la objetividad del destino su libertad subjetiva [...] Lo que le separa del fin es un lapso vacío que no podrá colmarse de acciones, viéndose condenado a vivir en el espacio puro que se extiende a la consumación de la catástrofe. A tenor, pues, de

ese aspecto formal el acto único se evidencia también como drama del hombre privado de libertad. [SZONDI , 1994, 99-100].

Otras razones de índole práctica concurren en la abundancia inicial de la obra corta, dado que permite explorar y tantear diferentes recursos expresivos sin embarcarse definitivamente en ninguno, e incluso mezclar varios contrapuestos, acorde con el talante experimental de López Mozo. Pero sobre todo, son el tiempo del discurso y el tiempo de la historia los que tienden a acortar el tiempo de la representación.

En la segunda sección de su producción dramática las obras se extienden en el tiempo de la representación. El teatro que pretende ofrecer un espectáculo histórico, como *La Lozana*, o representar un cambio social, como *Espectáculo Andalucía*, o, claro está, el teatro documento, exigen ampliar la duración de la obra e incluso sobrepasar las dos horas de escenificación. Las incursiones de la segunda etapa de López Mozo en la crónica histórica y en el teatro épico rompen la unidad de tiempo y obligan a dilatar la duración de las obras, en respuesta a otra formulación dramática que presenta ya una fábula, una relación de acontecimientos que han de ser expuestos ante el espectador. Pero esto ya compete a otro tiempo: el de la historia.

El tratamiento del **tiempo de la historia** es una de las dimensiones más importante del análisis, precisamente porque evidencia los cambios operados en la estructura del sistema dramático. Aunque algunos críticos distinguen -con buena lógica- entre tiempo de la fábula y de la acción representada, consideramos a esta última capaz de asumir la anterior gracias a distintos procedimientos , el *racconto* -a través de la palabra- y el *flash back* -escenificado- para remitir al pasado, y la anticipación del futuro, sobre todo mediante los recur-

sos de *literalización*, especialmente las canciones o los carteles. La teoría literaria sitúa en el presente el tiempo fundamental del texto dramático, dado que los diálogos siempre exigen el presente, y la escenificación del pasado o del futuro exige inmediatamente la representación en presente. Ahora bien, el tiempo de la historia puede encajarse en el texto dramático a través de distintas manipulaciones operadas en el tiempo del discurso, con lo que debemos establecer la posibilidad de que tanto el pasado como el futuro pueden ser incorporados al texto dramático sin sospecha de narratividad. Y en las formas del teatro histórico, la epicidad se convierte por derecho en la base para mostrar el devenir de las acciones, de modo que aunque pueda considerarse *antidramático*, no deja de ser consecuente con sus objetivos.

En las primeras obras de López Mozo, nos encontramos con seres expuestos a una dimensión temporal no determinada y a veces aparentemente inexistente. El pasado y el futuro flotan suspendidos de la nada que supone el presente. Además, nos hallamos ante unos personajes que carecen de rasgos humanizadores, con lo que la dimensión del pasado y del futuro inherentes a la naturaleza humana también se desvanecen. La carencia de una situación temporal explícita, de un antes y un después, y la falta de parámetros temporales, persiguen mostrar el mundo cerrado sin posibilidad de transformación que descubrimos al analizar el espacio. Pese a ello, y ahí reside gran parte del efecto desasosegante de estas obras, todas consiguen formular una sombra de pasado y unas previsiones de futuro -no ya incierto, sino terrible sin remisión- al interrogar sobre un supuesto final. Como plantea Bobes Naves:

El presente de un personaje sería un vacío sin un pasado; podemos afirmar que el sentido que puede dársele al presente de un personaje, procede necesariamente del pasado: éste semantiza al

presente. Por tanto, la oposición 'presente/pasado' no es únicamente sintáctica, es decir, no se utiliza solamente para organizar la estructura de una obra dramática, responde también a otras oposiciones de sentido, que cada texto actualiza en sus propios límites y con relaciones extratextuales. [BOBES NAVES, 1987, 219].

El pasado de los seres creados por López Mozo adquiere tratamientos muy peculiares en sus primeras obras. En algunos no aparece sino como una extensión más del presente, identificándose con éste de forma prácticamente total (*Los novios*, *Moncho y Mimi*); en otros casos, ese pasado puede idealizarse falsamente para tratar de crear un presente más amable que el que aparece en escena, empeño inútil dado su carácter fingido (*La renuncia*, *El testamento*), o mostrar la imposibilidad de ser recuperado para convertirnos en algo distinto a lo que erróneamente elegimos (*El retorno*, *El testamento*). En todos los casos, es parte esencial del mundo de pesadilla que atenaza a los personajes, un mundo donde el inmovilismo es una de sus peores condenas, y que justifica que estos dramas se sitúen fuera del tiempo, sin cortes entre pasado y presente, anulando la oposición porque son siempre iguales. Ello contribuye, como el tratamiento del espacio, a ofrecer un mundo que no se transforma, que permanece idéntico a través de sus coordenadas temporales y espaciales. La interpretación fatalista de la condición humana se plantea en relación con sus características esenciales, no contingentes, de modo que basta mostrar un pedazo de tiempo de esos seres, la inmediatez de un intervalo cualquiera, para entender todo su devenir. Incluso en una obra como *El testamento*, más que pasar revista al pasado de los Viejos, lo que se pretende es mostrar esa realidad a la luz del presente, y el sentido de la obra radica en el funcionamiento que se le dé a ese pasado en el presente y en el futuro. Es por

eso que la escena puede exigir el pasado sin necesidad de recurrir a la epicidad, porque cada vez que se convoca, es siempre como constituyente de la situación presente. Este tratamiento opera también en las referencias al pasado de *La renuncia* o *El retorno*.

La inmediatez del happening impone un presente absoluto que suele presentar rasgos comunes con las obras anteriores, intensificando sus efectos hasta el límite. *Blanco en quince tiempos* y *Negro en quince tiempos* operan desde la eternidad de un presente inmóvil, e incluso en *Maniquí*, donde el paso del tiempo se erige en protagonista de la escena (simbolizado por ese gigantesco reloj que marca los tiempos de la pieza), su transcurso no supone cambio en un ciclo que juega a repetirse siempre idéntico y sin posibilidad de variación. El pesimismo y la desazón existencial crecen en proporción al hermetismo temporal que priva al ser de proyección en el tiempo, de forma idéntica a como ha operado en el espacio.

A medida que nos acercamos a los procedimientos que dominan la segunda sección, la historia recupera sus dimensiones temporales con mayor amplitud. Cuando se desea mostrar la tragedia del ser en la historia y en la sociedad, entonces es preciso evidenciar su devenir a través del tiempo. Lo que sustenta este proceso es precisamente lo que se negaba en las piezas anteriores: la necesidad de cambio. No hay una sola pieza del segundo López Mozo que no abogue por una variación del estado de cosas establecido, aunque en la mayoría de ellas lo que se muestra es el fracaso de ese intento, que a veces llega a anularse bajo el peso de la alienación, la impotencia o la opresión.

La trayectoria de los conflictos sociales dota al pasado de capacidad justificativa, o al menos explicativa, del presente, siempre y cuando exista transformación. Podemos comprobarlo comparando el funcionamiento del pasado

en dos obras que remiten al Teatro Estudio Lebrijano: *Los sedientos* y *Espectáculo Andalucía*. En ambas, la situación que vive el campesino es insostenible por su miseria y por su falta de derechos. Y si eso no cambia, si el propio pueblo no transforma la realidad, entonces el fatalismo de ser “raza maldita”, de ver siempre cómo mueren los hijos y al fin, morir todos, es el único horizonte posible, y el pasado se erige en absoluto triunfador a costa del futuro. El antiguo orden se mantiene (*Los sedientos*). Pero si el hombre toma las riendas de su destino y se une a la causa de todos los oprimidos, entonces ese pasado se convierte en combustible para la acción. En *Espectáculo Andalucía* las antiguas atrocidades -asesinatos, torturas, violaciones, explotación- son las que alimentan el odio de Juan, de su madre y de las anónimas voces del pueblo. Recordar su pasado, escenificarlo para que no se olvide su crueldad, no sólo justifica la lucha de los jornaleros, sino que la exige imperiosamente. No es el único caso en que el conflicto se sustenta en la necesidad de abolir un pasado juzgado negativo. El camino iniciado (y detenido) en *El testamento*, se repite también en *El caserón*, esta vez con implicaciones políticas muy evidentes. En ambas, el final se abre sobre la incógnita del futuro, que deja sin resolver pero manifiesta la intención necesaria de cambiar el pasado. Casi diez años después de *El testamento*, en *Compostela*, la decepción sobre las expectativas de cambio no puede ser más desoladora: la historia puede perpetuar el pasado que se quería abolir.

Cuando se recurre a hechos históricos, bien como mera referencia ilustrativa, bien como discurso nuclear de la acción, lo que se representa es el fracaso del afán de transformación. Porque la historia de la humanidad, consumada y concluida, no deja lugar al optimismo transformador. Sin duda, el cuestionamiento de las bases históricas supone también una toma de conciencia

sobre el papel del hombre, como ser social, en la trayectoria de la humanidad. Ya hemos comentado al referirnos a la acción que la recreación de la Historia permite eludir los efectos clásicos de tensión dramática sobre la sorpresa y el desenlace para concentrarse en el análisis de una situación histórica, donde lo que interesa comprobar es el funcionamiento del hombre en ella, su responsabilidad histórica con el pasado y con el futuro: el orden, las causas y las consecuencias de los acontecimientos. En el caso de *Guernica*, en el que su filiación al happening debería abolir la dimensión temporal, el dramaturgo necesita recurrir a las técnicas del teatro documento previas a la actuación de los personajes para no escamotear al espectador las reflexiones sobre el antes y el después del bombardeo; sobre sus móviles y sus trágicas consecuencias. Sin esa referencia temporal no se podía construir, por muy poético happening que sea, la auténtica realidad del bombardeo de Guernica y su trascendencia. *Anarchía* 36, que apoya su conflicto en las desavenencias entre comunistas y anarquistas, trata de dar una visión terminada de un proceso que constituye el auténtico núcleo dramático. Si todos los espectadores saben del triunfo franquista y del fin del movimiento anarquista tras la Guerra Civil, lo que interesa al texto dramático es revelar las causas profundas que llevaron a ese resultado, iluminar una parte de esa historia que quizás no esté tan bien aprendida. *La Lozana* consigue utilizar el argumento histórico para iluminar una historia que no es de entonces o de ahora, que es la de siempre: la de la intolerancia contra la libertad. Interesa la historia como evolución, como cambio de una situación a otra, como explicación de nuestro presente o como móvil para transformarlo.

Así pues, hasta los hechos pasados, concluidos y aparentemente cerrados, no se ofrecen como tales, sino como resultado de un proceso que hay que diseccionar, porque quizás reconociendo la responsabilidad histórica se pueda

prescindir del fatalismo conservador que establece que las cosas son así porque siempre ha sido así y porque así han de continuar, como establece el discurso del Cura en *Espectáculo Andalucía*:

Pues no, no todos somos iguales. Hay amos y criados y cada uno tiene su lugar, que así ha sido siempre y no hay razón para cambiar. [II, p.10].

Conocer las razones que permiten esa continuidad es el primer paso para plantearse la estrategia del cambio. Idéntica formulación se produce, a pesar de las diferencias en otros componentes, en obras como *La Lozana*, donde es también el viejo orden represivo el que triunfa, o en *¡Es la guerra!*, empeñada en mostrar el proceso completo de la alienación del individuo y la manipulación de las fuerzas sociales, desde su nacimiento hasta su muerte.

Aunque es incuestionable la importancia atribuida al pasado del tiempo de la historia, más vinculante para la particular cosmovisión de López Mozo resulta la dimensión de futuro. Las situaciones (más que las acciones) acontecen en el presente, pero el futuro es el tiempo implícito más importante: todo sucede en un ahora con el fin de dibujar un futuro que encierra las claves de lo representado. Podemos comprobarlo incluso en el estatismo de las piezas de la primera época, cuya temporalidad se basa en el proceso -o más bien en su negación- de los personajes. Se explicita o no en la representación, todo el desarrollo tiende a dibujarnos un futuro suspendido sobre la escena cuando cae el telón, de modo que se impone la prolongación de las obras -su apertura- para plantear la continuidad y la repetición, incluso cuando la muerte ofrece al fin un aparente descanso. Lo terrible del mundo descrito en *Los novios* es que sabemos sin duda alguna que el aburrimiento y la

rutina, aquello de lo que quieren huir, es precisamente lo que les espera para siempre. *La renuncia* ejemplifica la importancia del futuro, ya que la obra desarrolla minuciosamente la vida que les espera desde el ahora (esa noche de bodas frustrada) hasta siempre, y el contraste con el porvenir que ellos se habían imaginado. En *Moncho y Mimi*, la muerte se antoja el mejor futuro posible, sobre todo si pensamos en lo que aguarda a Moncho, pero habitualmente se niega ese consuelo, como a este personaje abandonado a la eternidad de su aislamiento. *El retorno* quiere evidenciar que la caída del telón no supone un cambio en la situación, y las referencias extratextuales inciden en la repetición de todo lo que se denuncia. Los happenings vuelven a insistir en los mismos conceptos, de modo que *Blanco...* y *Negro...* o *Maniquí* intensifican los efectos de repetición e inmovilidad. En *Los sedientos* lo que se niega es la posibilidad de un futuro. Y así sucesivamente... Sólo *El testamento*, dado que se orienta precisamente a la necesidad de cambio y al deseo de terminar con la herencia franquista, insinúa un futuro menos desasosegante, pero ese futuro no es ya el de los protagonistas (los Viejos) que han muerto, sino el de otra historia de la que nada sabemos (hasta *Compostela*). Como no lo sabemos en *El caserón*, donde el autor se ve obligado a barajar diversos finales posibles. Más aún, en obras como *Crap*, *Matadero solemne*, *Anarchía 36*, *Es la guerra*, *La Lozana...*etc. donde la reflexión social es más explícita y prioritaria, el dramaturgo arroja sobre el espectador la responsabilidad de ese futuro, instándolo a tomar partido, a ejercer presión sobre el sistema para transformarlo. Puede reducirse a inducir simplemente el deseo de cambiar las cosas, pero lo habitual es que demande reacciones más resolutivas. El drama de Pipo en *El retorno* -no actuar contra la injusticia y la crueldad cuando es necesario- es lo que se nos invita a eludir. Para ello, hay que hacer al públi-

co partícipe de la historia y constructor de ese futuro, y nada mejor que las técnicas aprendidas en el happening o el distanciamientos brechtiano, tan dispares entre sí, para conseguirlo.

El tiempo contribuye a la visión del mundo creando, en muchas de las obras citadas, la apariencia de vacío, de que no pasa apenas nada, de que nunca pasará. La espera y la repetición como manifestaciones de esa visión desoladora de la existencia son los rasgos más privilegiados. Continuamente se repiten las mismas palabras, los mismos gestos, la historia siempre se repite y siempre en el mismo sentido: acentuar la visión más negativa de la condición humana, tanto desde una perspectiva existencial como social. Esperar no conduce sino a la perpetuación de esa repetición. Esperan *Los novios* en la terraza del café, esperan *Moncho y Mimí*, espera Pipo en *El retorno*, esperan *Los sedientos*, esperan los seres de *Maniquí*... Y todos esperan lo mismo: un cambio que nunca se va a producir, porque la no-acción que supone la espera es la mejor estrategia para que todo siga como está. La espera es el modo idóneo para experimentar la acción del tiempo, que se halla, teóricamente, en variación constante. Pero aunque el tiempo pase, lo que está claro es que realmente nunca ocurre nada, de modo que la expectativa de transformación es, en sí misma, una ilusión, o mejor dicho, una desilusión. Lo que puede llegar a cambiar una situación, por insostenible que sea, nunca comparece, y en muchas ocasiones se hace deseable el consuelo de la muerte. El paso del tiempo, en sí mismo, no produce nada bueno, en todo caso, lleva la situación a su límite. La incesante actividad del tiempo es contraproducente, sin propósito, y por tanto nula y vacía. Cuanto más cambian las cosas, como en *El retorno*, donde todos los elementos varían, más idénticas permanecen. Esta es la terrible estabilidad del mundo que nos muestra López Mozo para invitar al receptor a romperla.

Si la naturaleza humana no puede cambiar, sí lo puede hacer la relación entre los hombres, al fin y al cabo, construida por ellos mismos. Aquí sí es el hombre responsable de su tiempo: de su presente y , sobre todo, de su futuro. Bien es cierto que esa responsabilidad pocas veces encuentra el cauce adecuado por donde fluir para transformar las condiciones históricas, de modo que volvemos a topar con la desilusión. Sólo una obra de las analizadas, sin duda la excepción que confirma la regla, marca un cambio real y fecundo en el orden social impuesto. Y a pesar de ello, sigue emplazándose en el futuro la consecución de los verdaderos logros, de modo que la victoria sobre el presente pierde relevancia en sí misma. El final de *Espectáculo Andalusía*, proyectado hacia el porvenir, insiste sin ambigüedades en la necesaria continuidad del cambio iniciado, tanto que casi desatiende lo que ha sucedido en escena durante la representación. En *El caserón* no es tan importante la destrucción que ha de suceder en el presente, como el futuro que se quiere construir sobre el pasado, y que es necesario conocer y mostrar. En ambos casos, la última imagen que permanece ante el espectador es un gran telón con ese futuro: “La tierra para el pueblo”, o el boceto del “nuevo edificio” que va a ocupar el antiguo.

La importancia que atribuimos al elemento temporal es refrendada por lo insistente de su presencia tanto en el texto espectacular como en el literario. El tiempo es evocado continuamente y de diversas formas: los personajes se preguntan siempre la hora sin recibir contestación (*Moncho y Mimí, Los novios*), el movimiento de las manecillas del reloj de *Maniquí* rigen toda la acción y acaban con ella, ahorcando al Hombre; observamos directamente la acción del paso del tiempo en el deterioro de los Viejos de *El testamento*, etc.

Las dos categorías temporales descritas -el tiempo de la representación

y de la acción representada- encuentran en el **tiempo del discurso** o de la enunciación su ensamblaje definitivo para ofrecer una visión del mundo y la posibilidad de construir el texto dramático con mayor o menor relieve en su concurrencia con las demás unidades. Es aquí donde la dialéctica temporal confiere protagonismo a las oposiciones entre unidad y discontinuidad, entre estatismo y progresión. Si admitimos que la visión del mundo en las obras de López Mozo responde a una necesidad de cambio (generalmente frustrado) entre una realidad anterior rechazable y una futura más positiva, hemos de entender que las fases de esa variación (o su negación), su construcción y su expresión son elementos muy determinantes de la obra. Y transmiten, desde luego, una considerable carga ideológica.

La unidad de tiempo clásica, tan arbitraria en su concepción y en su afán por identificar el tiempo de la representación con el de lo representado, lo que produce es una amputación del tiempo en la escena, dejando fuera de ella, en el pasado o en el futuro (si estos no se explicitan por otros recursos), parte de la ambigüedad críptica que hay en las abstracciones del teatro del absurdo. Así sucede en las primeras piezas de López Mozo, a excepción de *Moncho y Mimí*, en la que se produce una segmentación que obliga a acelerar el proceso. El mantenimiento de la unidad de tiempo presenta la situación como consumada y denuncia en sí misma la imposibilidad del cambio, pero no con un significado reaccionario, sino con el objetivo de delatar las bases psicológicas y sociológicas que están configurando hombres sin futuro propio, voluntariamente castrados o impotentes, tan claramente retratados en *La renuncia*. Un tiempo compacto y sin variaciones es el que domina la primera producción de López Mozo. La capacidad del tiempo del discurso para transmitir una visión del mundo permanece en la estructura de la obra informando de las características cerradas y

comprimidas del universo que se ofrece. No debemos olvidar que esa homogeneización temporal, más que su unidad, contribuye a mostrar la intemporalidad de lo que se representa, que entra en relación directa con el tiempo de la historia. La ausencia de significantes temporales, igual que sucede en su caso con los espaciales, consigue identificarse con el tiempo -o el espacio- del espectador, apoyando su contemporaneidad [V. *infra*, p.468].

Diferente es la utilización del tiempo en el happening, cuya inmediatez podría hacer pensar en una revitalización de la unidad de tiempo. Pero en estos casos hay un sentido ceremonial que quiere revelar los rasgos de atemporalidad de la propia acción escenificada, como sucede en *Blanco en quince tiempos* y *Negro en quince tiempos*, o en *Maniquí*, donde el tiempo forma parte de la acción, pero sólo como motor inerte de una existencia también vacía. El resto de los denominados happenings de López Mozo, incluyen otras técnicas que hibridan la inmediatez con un orden causal y con una proyección hacia el porvenir, como hemos visto en *Guernica* o en *El caserón*.

En el resto de las obras, esa unidad es lógicamente abolida, ya que impediría la representación del ser en la historia, del conflicto como cambio, que es lo que interesa a López Mozo a medida que entramos en el círculo de influencias de la segunda sección. Una dramaturgia de la dilatación temporal impone una visión de mundo donde sí suceden cosas, donde el cambio es posible, donde lo que se pretende es anular la irreversibilidad de la historia, el fatalismo contra el que nada pueden hacer los hombres. Aunque lo que hagan sólo empeore las cosas, eso significa que se puede invertir el sentido de la acción para mejorarlas.

Frente a la unidad, la fragmentación. Paralelamente a los cambios que afectan a otros elementos esenciales de la estructura dramática, el tiempo del

discurso va a experimentar una profunda transformación que tiende siempre a la discontinuidad, a la división, tanto en la creación de obras extensas construidas en cuadros, como en las técnicas del teatro documento que incorpora a una producción con explícita vocación social y política. Multitud de personajes, variedad de lugares, acción individual unida a la acción histórica, y, en justa correspondencia, una discontinuidad temporal que obliga a ampliar la visión ofrecida hasta un devenir inscrito en la historia. No son situaciones o circunstancias lo que se nos exhibe: son sus transformaciones en relación con el hombre. *Crap, fábrica de municiones, Matadero solemne, Anarchía 36, Espectáculo Andalucía, Compostela*, e incluso *La Lozana*, se organizan como una suma de fragmentos no necesariamente sucesivos que tratan de crear un todo capaz de sugerir la realidad social. Esa aspiración a la totalidad es entendida por López Mozo como aspectos globales que determinan un comportamiento y muestran unos efectos determinados. No se trata de un conjunto inseparable de episodios vinculados por relaciones de temporalidad y causalidad, sino una estructura fragmentada cuyo supuesto orden o relación ha de ser creada por el receptor, aunque no lo consiga de forma inmediata. Al desinteresarse de los hilos de la acción y de la suspensión, el cuadro permite ofrecer una visión más sociológica que existencial, más colectiva que individual. Y sobre todo, obliga al receptor a reconstruir la totalidad de la obra, a llenar los vacíos y los saltos temporales, o a establecer las correspondencias de simultaneidad. El paso de la primera a la segunda parte de *Espectáculo Andalucía* ejemplifica cómo el tiempo que permanece fuera de escena es fundamental en el proceso de conocimiento de Juan, y por extensión, en el cambio de las circunstancias que le siguen. Su importancia viene refrendada por los múltiples significantes que lo sitúan en el texto literario y espectacular. El

aspecto envejecido de Elvira al comenzar la segunda parte tiene la misma significación que el diálogo sobre la ausencia de Juan: marcar un tiempo que permite el cambio. En *La Lozana*, el tiempo se convierte en un personaje que se le aparece a la protagonista y que impulsa también el cambio de actitud. *¿Es la guerra!* construye el tiempo del discurso gracias al relato autobiográfico y se ciñe a su duración. El devenir personal se amplía con numerosos cuadros que exceden la peripecia individual para que el espectador pueda establecer las relaciones y las comparaciones pertinentes con su realidad histórica. En *Réquiem por los que nunca bajan y nunca suben*, las continuas interrupciones no están sino estableciendo los nexos entre lo que sucede en escena y fuera de ella, y los actores pasan de un entorno a otro.

La simultaneidad se ofrece también gracias a la fragmentación y en ella se basa parte del efecto desasosegante de *Matadero solemne*: cada vez que Malina trata de detener el fatal desarrollo de la acción, su personaje funciona más como receptor activo que como actor, y lo hace desde esa perspectiva para involucrar al resto de espectadores. En *La Lozana*, o en *Crap, fábrica de municiones*, la simultaneidad permite descentrar la acción y alejarla de su querencia a la unidad como propia de un personaje individual para ofrecer una perspectiva amplia y universal de los conflictos representados. En todas ellas, la estructuración en cuadros, “figuras”, o “viñetas”, supone el rechazo de un mundo bien organizado y la constatación de que del conjunto de la realidad sólo se pueden llevar a escena algunos de sus fragmentos, otros han de quedar fuera. Y ahí se está exigiendo una nueva actitud al receptor, que debe asumir una diferente forma de ver y de relacionar lo que ve. Los efectos de distanciación que provoca la segmentación consiguen ofrecer al espectador una situación dramática que no depende de la anterior. Tampoco resulta posible la identifi-

cación con ninguno de los elementos de la acción, que es quebrantada a cada momento e impide el sustento lógico-causal. *Matadero solemne* es, sin duda, una de las obras donde los procedimientos de ruptura consiguen desplazar hasta la sala el significado de lo que sucede en la escena y sitúa al receptor en condiciones de reflexionar y decidir, en último término, de actuar.

Fragmentación y simultaneidad son, como hemos visto, algunas de las posibilidades que ofrece el tiempo del discurso, en ocasiones compatibles (sólo se combinan en *Compostela*) con la repetición y la circularidad. De hecho, éstas se producen en piezas que presentan un orden lineal, generalmente progresivo (presente-futuro), continuado en las piezas breves, (excepto en *Moncho y Mimí*), y segmentado en las obras de duración superior. Las obras del primer bloque exponen sus signos temporales sometidos a un proceso de abstracción que los desvincula de la realidad. Se trata, por lo general, de buscar un sentido reiterativo del tiempo o su anulación. En obras como *Los novios*, *Moncho y Mimí*, *El retorno*, etc., la vacuidad del tiempo adquiere importancia capital para mostrar un mundo sujeto a su propia circularidad, a la imposibilidad de variación, como hemos visto, de forma que existe una fuerte connotación negativa en todos los signos temporales, a veces explicitados en los diálogos, pero también muy evidentes en el texto espectacular. Ejemplo de ello son las referencias temporales en *Moncho y Mimí*, que tratan de explicitar lo que de condena tiene una existencia proyectada eternamente hacia la nada, o las manecillas del gigantesco reloj que ahorcan a los sujetos de *Maniquí*. Entre ambos extremos se insertan toda una serie de recursos que van desde decir el tiempo vivido hasta procurar signos visuales de su presencia o ausencia. La repetición que afecta a algunos elementos dramáticos adquiere buena parte de la visión desilusionada sobre un mundo que no cambia y unos seres que no escarmientan.

Se repite el mismo discurso, las mismas palabras, los mismos movimientos..., hasta que todo nos dice la inmutabilidad. En tres de las obras analizadas coinciden principio y final, y en las tres (*La renuncia*, *El retorno*, *Compostela*) la recurrencia genera el sentimiento elemental de rechazo que induce a la transformación, pero que es básicamente de naturaleza pesimista. La circularidad es la repetición formulada de tal modo que lo que hay entre principio y final, aunque haya aparentado movimiento y crisis, se ve reducido a la inutilidad o la inanidad.

La dramaturgia contemporánea parece empeñada en desafiar los restrictivos esquemas temporales desde diversos frentes, y todos tienen cabida en el sistema dramático de López Mozo. Por un lado, encontramos obras donde el tiempo escapa a su dimensión objetiva para mostrar otros ritmos temporales que no dependen de los hechos, sino de la forma en que el personaje los plantea y los asume. El tiempo es, entonces, una herida psicológica de carácter individual y esencial. El proceso que lleva a la muerte de Mimí depende de un drama interno que no responde a movimiento alguno, sino a un proceso que hemos llamado de iniciación, al descubrimiento de lo que ya estaba ahí antes. Los conflictos que plantea el pasado en *El testamento* no provienen de un conocimiento de hechos nuevos, sino de una nueva interpretación: su rechazo por parte del Nieto que lleva al Viejo a asumir actitudes veladas de culpabilidad. En definitiva, al tratarse de dramas interiorizados donde los ritmos temporales no dependen del cambio o del movimiento -inexistentes o frustrados- de las acciones o de los sucesos, sino de cómo son asumidos por el personaje que los plantea o los vive, lo importante en las relaciones que se establecen entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso son las nuevas coordenadas que señalan los procesos de conocimiento, de recuerdo, de tensión, de

enfrentamiento, de espera, etc. y los hechos parecen situarse fuera del tiempo real. El ejemplo más evidente, que no el único, que explora estos límites de inserción temporal lo hemos encontrado en *El retorno*.

Por el contrario, la mayoría de las obras de la segunda sección (*La Lozana*, *¡Es la guerra!*, *Matadero solemne*, *Anarchía 36*, etc.) se incluyen en una dimensión temporal muy precisa y completamente objetivada y explicitada, no sólo con fechas concretas que pueden responder o no a la realidad histórica (recordemos la manipulación de las fechas en *La Lozana*), sino a representar el proceso vital de un personaje. La precisión temporal, acompañada habitualmente de la espacial, aparece en las obras que proyectan un conflicto decididamente social, y puede llegar a convertirse en un símbolo o en elemento configurador de otros recurrentes. La importancia concedida a las fechas exactas y a la duración de una situación, no sólo se corresponde con el afán de verosimilitud, sino con la significación simbólica de ese tiempo que se nos cuenta.

En estas obras, especialmente en las que se sitúan en un pasado histórico, el autor se empeña en hacer presente del pasado, como en *Guernica*, donde el discurso de los personajes *presentiza* el de los documentos y las proyecciones. La superposición de pasado y presente, ofrecidos de modo simultáneo, indica la profunda huella de uno en otro. Similar función cumplen las acotaciones extensísimas de *Anarchía 36*, o el interés documental y erudito que acompaña a *Matadero solemne*. Siempre, sin entrar en particularidades, esa impronta hondísima que *re-presenta* los acontecimientos del pasado, trata de solucionar una historia no asumida, no revisada y no superada que está limitando y constriñendo las posibilidades del presente. Tenemos a nuestra disposición toda una serie de informaciones que describen una situación temporal,

presentada no como un pasado abolido sino como un presente de la historia. Por eso los personajes que intervienen en el debate de *Matadero solemne* pueden tomar la palabra después de siglos mezclándose con nuestros contemporáneos sin que acuse una distorsión anacrónica: su pensamiento sigue teniendo validez, quizá porque la humanidad no ha progresado tanto como pareciera. Todo lo contrario a lo que sucedía en las primeras obras, en las que los significantes temporales pueden ausentarse también del tiempo histórico, manteniéndose en niveles de abstracción que niegan cualquier anclaje temporal, igual que sucede con los indicios espaciales.

Tratamientos tan dispares del tiempo permiten comprobar su incidencia en el tiempo del espectador:

Las marcas indiciales de la historia pueden dejar de figurar. Su ausencia indica un grado cero de historicidad, un marco temporal abstracto [...]. En este caso se nos sitúa en el momento presente, en el *aquí y ahora* de toda representación. Es lo que acontece en toda una serie de obras modernas en las que la ausencia de referencias históricas más que a rechazar la historia nos lleva a ubicarla en el *tiempo presente*; por una especie de ley, la ausencia de referente histórico pasado *significa el presente*. [UBERSFELD, 1989, 155].

Así sucede con la mayoría de las piezas de tendencia absurdistas o existencialistas (no en vano los autores citados como ejemplo por Ubersfeld son Adamov, Genet y Beckett), y así había de suceder con el primer teatro de López Mozo. Pero no creemos que sea una “especie de ley” de la teatralización del tiempo quien impone ese funcionamiento de forma tan misteriosa. El hecho de que esas obras se instalen en el receptor como parte de un presente, aunque no se explicita, responde a la visión del mundo que transmite esa estrategia

temporal y que es estrictamente contemporánea, no tanto en su conflicto como en su manipulación. Sin las constantes elaboradas por el pensamiento occidental tras la segunda guerra mundial no podríamos entender la desolación escéptica y pérdida del ser contemporáneo que aparece en estos textos, su enfermiza sensibilidad y sobre todo, su alienación y su impotencia. Eso, y algún signo de tiempo histórico que siempre se filtra, es lo que permite, como sucede en la novela más experimental de los 60, fijar la residencia temporal de sus protagonistas en nuestro presente. A veces, esos signos fortuitos responden a simples objetos, pero generalmente son el tipo de prácticas sociales representadas lo que contribuye de forma indirecta a su localización espacio-temporal (el modelo de boda con que comienza *La renuncia*, los estereotipos de *Los novios*, las ideas de algunos personajes de *¡Es la guerra!* sobre la actuación de los soldados en la guerra de guerrillas, etc.). De modo que, como apunta Ubersfeld, la elusión de indicadores temporales históricos sitúa las circunstancias y los conflictos presentados en la más inmediata contemporaneidad. En correspondencia, concluye:

Y, no obstante, por una paradoja imprevista, toda referencia a la actualidad *historiza* irremisiblemente; es la desventura de las llamadas piezas de boulevard, o de ciertas obras realistas del periodo franquista español, que quedan pronto historizadas, sin historia, es decir... pasadas de moda. [*Ibidem.*].

A pesar del comentario que cierra la cita, lo más importante es constatar que, efectivamente, si los signos temporales carecen de una trascendencia que exceda su inmediata referencialidad, contribuyen a la solidificación de la historia por exceso de indicios concretos. No sucede así en las obras de muchos

dramaturgos españoles que utilizan el pasado y el presente para mostrar un contexto determinado, pero cuya significación supera su circunscripción. Desde Buero hasta Ruibal, se recurra a la concreción histórica o a su aparente ausencia, casi todas las piezas escritas durante el periodo franquista que conservan su interés lo hacen gracias a una consideración amplia de la historia, que no es algo concluido y cerrado, sino que ofrece en distintos momentos posibilidades en esencia iguales. Los conflictos son eternos: la libertad del hombre, su responsabilidad histórica, su relación con el mundo y la sociedad... Otra cosa, a la que se refiere Ubersfeld, es concebir la realidad española de ese momento en clave de mimesis temporal, esforzándose en mostrar un referente extra-escénico que, por su propia naturaleza, no puede ser construido del todo en escena. La representación ha de crear su propio referente, y someterlo a la tiranía de un denodado realismo sólo puede conducir a su esclerosis. En numerosas ocasiones se han referido nuestros dramaturgos a la necesidad de una consideración menos simplista del tiempo histórico, vehículo de una carga simbólica que universaliza los conflictos planteados. La cuestión se vuelve harto enojosa, especialmente cuando supone una descalificación a priori de la validez de un teatro poco conocido⁵.

⁵ Abundan las declaraciones de todos los dramaturgos del Nuevo Teatro reclamando una mirada menos estrecha sobre la validez de sus obras una vez pasada la dictadura. López Mozo refleja ese sentir general en los siguientes términos: "Creo que hay un teatro que debe revisarse. Parte de él quedará como testimonio, puesto que evidentemente no es válido ya, pero una parte importante del teatro que hemos escrito no puede descalificarse, porque muchas obras no se escribieron para aquel momento determinado, como es el caso de mi *Anarchía* 36, que no tiene que ver con el franquismo sino que constituye un debate sobre el hecho de la guerra. [...] De *El hombre y la mosca* se dijo que el hombre era Franco que estaba buscando su permanencia en el poder, buscando un ser a su imagen y semejanza. [...] Esto es una simplificación, el tema era aplicable a Franco, pero la obra trata de algo más ambicioso, del intento de inmortalidad del dictador. Mi obra *El testamento* tampoco la planteé como una burla de Franco, yo hice una obra sobre el enfrentamiento de generaciones, con referencias a la época, como el personaje llamado Benito o el saludo fascista, pero pienso que es una obra perfectamente válida en este momento." [RAGUÉ ARIAS, 1980, 151].

6.4. El personaje

Profundamente vinculado a la acción y el conflicto dramáticos, por un lado, y a lo que llamaremos “lenguaje”, por otro, el personaje es un elemento clave para configurar la visión del mundo. Ocupó un lugar privilegiado en la estructura y el análisis del drama, y, cuestionado por el teatro y la crítica contemporáneas, se ha manifestado con nuevos tratamientos y significaciones. Se ha hablado mucho de la desaparición del personaje, pero no hemos de perder de vista a los seres que han ocupado su lugar y que, por arte y magia del fenómeno teatral, resultan ser, con frecuencia, expresión más adecuada del ser contemporáneo, por extraños o ajenos que nos parezcan.

La deconstrucción del personaje llevada a cabo por el teatro renovador, la preponderancia otorgada a las acciones y las funciones, y en general, la negación de sus capacidades ontológica, ideológica y literaria, no han conseguido hacer desaparecer su funcionamiento sintáctico (si sólo consideramos la acción o la circunstancia, ésta exige siempre un sujeto, o, en su defecto, un objeto) o la importancia de las relaciones establecidas entre varios personajes. Considerando las aportaciones del modelo actancial a un análisis que se pretende con implicaciones ideológicas, hemos renunciado a su aplicación sistemática porque hay obras que difícilmente podrían ser explicadas a través de tal sistema. En muchas piezas de la primera época lo que encontramos es la falta de un auténtico actante-sujeto, o de un deseo, para cuestionar, precisamente, la naturaleza del ser y su supuesta voluntad. Por otra parte, la terminología de Greimas al hablar del *actor* puede, en teatro, llevar a confusión. Si lo único que diferencia al actor del personaje es la ausencia/presencia del rasgo individuali-

zador, será más fácil conducir el análisis a través de la figura del personaje, por más que no olvidemos su funcionamiento como actante, como actor o como rol, siempre que sea pertinente para mostrar las relaciones profundas con otros elementos del drama y con la visión del mundo, pero no con afán meramente descriptivo.

Los aspectos que más nos interesan de la noción de personaje son, precisamente, aquéllos que lo definen ligado a su carácter teatral, que es lo que lo separa considerablemente de su significación en el género narrativo. Y es que la representación va a imponer al personaje la capacidad de unificar signos simultáneos, y mantenerlos a lo largo de ella (aunque sea en contradicción). Ubersfeld defiende una noción de personaje capaz de adaptarse a las exigencias del género dramático y de ofrecer alternativas fecundas de análisis, ideológico y estructural:

En nuestra opinión, la noción de personaje (textual-escénico), en su relación con el texto y con la representación, es una noción que, actualmente, no puede dejar de lado la semiología teatral, aun en el caso de que no haya que considerarlo en absoluto como una *sustancia*⁶ (persona, alma, carácter, individuo único) sino como un *lugar* geométrico de estructuras diversas, con una función dialéctica de *mediación*⁷. Lejos de ver en el personaje una verdad que permite construir un discurso o un metadiscurso⁸ organizado, habrá que

⁶ En la mayoría de las piezas de López Mozo sería imposible imponer un criterio ontológico a unos seres carentes de atributos humanizadores.

⁷ Mediación entre texto literario y representación, entre autor-receptor, no entre autor-mensaje, lo que equivaldría a presuponer la existencia de un sentido que no habría de ser reconstruido por el receptor.

⁸ Especialmente cuando se trata de figuras históricas o tan codificadas que llevan adheridas un comentario a su discurso, de forma que éste podría ser ocultado o subvertido, con las importantísimas implicaciones ideológicas que ello conlleva.

considerarlo como el punto en que se dan cita funcionamientos relativamente independientes [UBERSFELD, 1989, 89].

En los análisis previos, hemos identificado, cuando ha sido posible, el funcionamiento sintáctico del personaje para precisar el perfil actancial. Las conclusiones que podemos extraer de las dificultades halladas remiten a lo incierto del puesto de sujeto y de objeto. El hecho de que un personaje se mantenga en escena todo el tiempo y soporte el discurso esencial no lo convierte en sujeto de acción, como sucede en casi todo el primer bloque de la producción de López Mozo. ¿Qué decir de los personajes de *El retorno*, sino que se dedican con ahínco a desmantelar todo esquema actancial sobre la noción de personaje?

Con el objeto de no ser excesivamente prolijos en la delimitación de los rasgos del personaje y para evitar repetir consideraciones ya expresadas en el análisis de cada obra, trataremos de sintetizar aquellos rasgos definidores cuya recurrencia o relevancia los convierte en característicos del sistema dramático de López Mozo. Y guiados por el propósito último de esta investigación (vincular el sistema dramático a una visión del mundo específica), habremos de prestar especial atención al funcionamiento retórico del personaje, a su dimensión connotativa y a los modos de construcción de sus rasgos y sus relaciones con otros.

Un primer intento de ordenar el mundo de los personajes nos sitúa de nuevo frente a dos tendencias que muestran puntos de intersección, pero que van evolucionando acordes con otros componentes del drama. Si en las primeras piezas las acciones son devaluadas, el lenguaje se desnaturaliza y se juega a la indeterminación espacio-temporal, es coherente que encontremos

personajes que no son sujetos de acciones propiamente dichas, sino que han perdido parte de su condición y su capacidad de actuar. Hemos comprobado en cada obra la voluntad de despojar a los personajes de toda caracterización individualizadora, incluido el nombre, en un afán de convertirlos en seres dotados de palabra y poco más, a veces ni siquiera eso. Debido a que se trata de piezas que renuncian a la estructura tradicional, se convierten en exposiciones dramáticas de la situación humana en sí misma, no de peripecias particulares. Incluso cuando se busca una concreción espacio-temporal y un contexto identificable (*El retorno*, *El testamento...*), su relación con ese contexto aparece mediatizada por un proceso de abstracción que afecta a los seres que en él se mueven. No existen personajes propiamente dichos, ya que su mera existencia presupondría que la naturaleza humana es una realidad indiscutible y esencial, independiente de su condición. Estos seres, por el contrario, no muestran las diferencias entre personalidad e individualidad, se mantienen como meras personificaciones de actitudes humanas fundamentales hasta el punto en que pueden ser sustituidos por otros “actores”, desde objetos antropomórficos (maniqués, peleles, autómatas) hasta inanimados (el telón). No vamos a encontrar acontecimientos, sino diversas facetas de una situación que se repiten idénticas a sí mismas en sus rasgos fundamentales. Y ese proceder cuenta con el perfil de estos personajes.

Las primeras obras, tan escuetas, también son parcas en personajes. Encontramos parejas y tríos de personajes cuyas relaciones no vienen marcadas por las oposiciones entre ellos, sino que todos permanecen en el mismo polo de la tensión. La pareja de novios y los que los rodean, los recién casados, los Viejos y el Nieto, Moncho y Mimí, Pipo y sus colegas Mosca y Bruno, etc., como los que pueblan *Collage Occidental* o *Maniquí*, no encarnan fuerzas

o conceptos contrarios, pese a que sean ellos los únicos presentes en escena. De modo que el conflicto se sitúa con el entorno mismo del personaje, con su propio medio, y sus motivaciones profundas residen también en él. Es su impotencia, su pasividad o su alienación la que confiere al entorno el poder para someterlo y aniquilarlo. Ausencia, por tanto, de la fuerza, de la voluntad de todo sujeto. Estas líneas generales admiten diversas precisiones. Los novios de la primera pieza carecen incluso de la conciencia de su insustancialidad, y a lo más que llegan es a intentar paliar su absurda condición a base de un amor igualmente inane o de juegos matemáticos. A lo que aspiran es a dejar de aburrirse. Y como no lo consiguen, se autoconvencen. De forma similar opera *La renuncia*: el nuevo matrimonio no pretende más que una felicidad convencional, pero su propia inconsistencia los paraliza de terror, de modo que su existencia se convertirá en una “renuncia” continua que también hay que ocultar, ahora sólo a los otros. El proceso de ampliación de la conciencia sigue creciendo en *El testamento*, donde ya un personaje, el Nieto, se presenta como antagonista de los Viejos al destruir el afán de perpetuidad de su historia. El Nieto limita su función al rechazo, pero al menos el personaje toma una decisión de enfrentamiento. En la misma línea, Pipo verbaliza las lacras morales y sociales de nuestro tiempo, pero no llega más que a eso: le atormenta, pero no lo suficiente para ejercer una acción. Es sólo un sujeto de enunciación. Mimí se convierte en sujeto de un deseo de comunicarse, pero no consigue realizar ninguna acción, no sólo por la intervención de Moncho, sino por las características de su medio. Es decir, existe un acercamiento paulatino entre el personaje y su supuesta función de sujeto, debido a que estos seres empiezan, todavía tímidamente, a diseccionar la realidad que los envuelve y atenaza. Se renuncia a todo sicologismo, a toda indagación interna en el personaje, al que sólo

podemos acercarnos por lo que de él se predica. Su esquematismo, su ausencia de voluntad, su inercia vital, los convierte en seres desapasionados incapaces de saber lo que quieren o de luchar por ello. Cuando un atisbo de deseo, aunque sea el de conocimiento, asoma, entonces el personaje es destruido por la omnipotencia del entorno. Son seres similares a los que encontramos en el teatro del Absurdo, más cerca de Beckett o Adamov que de Ionesco (excepto en su primera pieza).

La capacidad retórica del personaje permite un funcionamiento metonímico doble. Por un lado, los que pueden considerarse *protagonistas* (el Novio, el Hombre, el Viejo, Pipo, etc.) asumen ser la metonimia (o la sinécdoque) del paradigma de personajes que pueblan la obra. Lo que los destaca sobre los otros es la confluencia de rasgos que en los otros no aparecen tan delimitados. Por eso la escena final de *Los novios*, con los dos mozalbetes envidiando la felicidad de la pareja, o el silencio último de la Mujer y el Hombre, idéntico al de Moncho y Mimí en *La renuncia*, o los Viejos en representación de todo fascismo, etc., aluden a un rasgo fundamental: no son seres tan extraños como parecen, no son locos, ni insólitos ni descabellados, son, en el mundo creado para ellos, “normales”. La dimensión metonímica no se detiene aquí, sino que se extiende fuera del escenario, sobre la sala y más allá de ella, para contarnos la proximidad de esos seres con los de nuestra cotidianidad. Precisamente su indeterminación permite el juego de intercambio metonímico con un receptor en un contexto histórico determinado compartido con el autor. Por eso, aunque la representación utilice la deformación expresionista o farsesca, sus rasgos fundamentales podemos rastrearlos a nuestro alrededor. A eso se refiere Arbide cuando comenta los personajes de *Los novios*:

Ella, la novia, existe todos los días en los paseos, en los jardines. Él, el novio, estudia, la quiere, pero lucha por explicar una serie de cosas que ella, claro está, tarda en comprender. El pueblo, la gente que lo compone, danza alrededor del problema. Cada uno con el suyo: la piedra al cuello, la escoba, los globitos... [ARBIDE, 1967, 11].

El propio autor los define con rasgos de la familiaridad:

Es una juventud de escasas ambiciones, conformista, producto de la indiferencia con que ha sido educada [LÓPEZ MOZO, 1967, "Notas sobre mi obra. *Los novios. La renuncia*", 10].

Más explícito es al indicar la naturaleza de los personajes de *La renuncia*:

estos seres deben ser fácilmente reconocibles en la clase media de nuestra sociedad. No se trata de ignorantes y, mucho menos, de retrasados mentales. Les he imaginado, pues, para poder servirme de ellos sin trabas de ninguna clase, algo primarios en sus ideas, a la forma de Arrabal, aunque no tanto que no lleguen a diferenciar claramente el bien del mal y, desde luego, conscientes de las razones por las que toman una determinación concreta [*Ibídem*].

Idéntica interpretación admite el funcionamiento de los personajes en otras obras. Baste comprobar la contemporaneidad de Pipo (*El retorno*) o de los Viejos (*El testamento*). Pero esto no es todo. El personaje puede conjugar funcionamiento metonímico y metafórico, y enriquecer su significado con la antítesis. Un caso paradigmático nos lo ofrece Pipo: metonimia de una sociedad paralizada ante las propias barbaridades que comete, es también metáfora de una conjunción de deseo y de represión, de necesidad de actuar y de pará-

lisis, de modo que el personaje lleva en sí mismo el lugar de la tensión dramática, los dos discursos enfrentados: el de la autoindulgencia conformista y el del imperativo ético de actuar. Lo importante es que lo que acaba dominando la escena no es el héroe consciente que emprende la acción redentora (“el retorno” al camino adecuado) sino la figura del pusilánime impotente. Se trata, en definitiva, de personajes ambiguos, contradictorios, cuya ignorancia o inercia los deja a merced de un destino que no entienden o que ni siquiera vislumbran. Y que siempre es lo contrario de lo que anhelaban.

La pulverización del personaje, su dispersión, su contradicción y su dislocación, pueden llegar al límite en el happening. Algunos de ellos revisten caracteres similares a los vistos hasta ahora, en otros, la parálisis y la cosificación anulan cualquier atisbo humanizador, salvo el de estar sometidos a una existencia cuya opresión y opacidad es metáfora de la nuestra. Es muy visible en el funcionamiento del lenguaje, como veremos, y en la ausencia de objeto o deseo. En *Blanco en quince tiempos*, *Negro en quince tiempos* o en *Maniquí*, cuesta incluso utilizar el término “personaje”, ya que ni el propio autor parece considerarlos así, y prefiere hablar de “Actor A”, “Actor B”, o de “ejecutantes”. Imposible considerarlos como algo más de lo que presentan en escena, por más que su funcionamiento retórico (metonímico y metafórico) mantenga, en el esquema básico, los elementos fundamentales observados en sus predecesores: su relación con el mundo exterior, “real”, y su capacidad metafórica para expresar la condición humana sometida a designios inexcusables, carentes de sentido y de orden. Son seres que se encaminan hacia el silencio definitivo y que llevan el automatismo a sus expresiones y sus acciones. No son tarados ni mutilados, pero tanto da: López Mozo ha sustituido la decadencia física por una regresión en la escala evolutiva, acercando estos seres a niveles

tan primitivos que parece imposible que nos digan lo que somos nosotros. Y sin embargo, lo hacen.

Si, como hemos comprobado, una nada desdeñable dimensión social, y hasta política, asomaba imperiosa en la maraña del absurdo que regía el contenido de las obras, también en estos seres de la primera época de López Mozo es rastreable algo de su condición social, aunque no sea más que a través de su sometimiento o su temor, y del funcionamiento retórico que hemos comentado. Cuando cambian las intenciones del dramaturgo y se busca una concreción, bien impuesta por un receptor muy específico (como sucede en *Los sedientos*), bien debida al impacto de un suceso determinado (como en *Guernica*), la mezcla entre afán documental y experiencia trágica convierte la obra en un ceremonial colectivo en el que se trata también de implicar al público. Esa dimensión colectiva permite que, en el primer caso, sea el Coro el protagonista, ya que de él surgen los personajes, entre ellos, el Corifeo. En el segundo caso, los participantes en el happening representan las figuras del cuadro de Picasso, pero actúan también como un todo colectivo en representación de otro mayor: las víctimas de ésta y otras masacres.

El significado social del personaje va creciendo al compás de las acciones más determinadas por conflictos abiertamente sociales, políticos e históricos. Los personajes de *Crap, fábrica de municiones* o de *Matadero Solemne*, lejos de ser completos e individualizados, exhiben todos los rasgos semánticos de la relación social y de la posición en la jerarquía. Utilizando procedimientos brechtianos de distanciaci3n, los personajes se construyen en escena como seres que responden a su determinaci3n social, de forma que cualquier deseo o acci3n, como su propio discurso, est3n invadidos por la conciencia social y por la pertenencia a una clase. Por eso en ambos casos es tan importante cono-

cer los antecedentes del personaje (Crap, continuador de la saga, incluso en sus rasgos físicos, o Miguel, ambos referentes típicos de dos clases sociales bien diferenciadas). La aparición del *gestus* básico brechtiano, aunque evoluciona desde Crap hacia fórmulas más complejas, supone la articulación necesaria de individuo y colectividad. En un individuo concreto se materializan los requisitos esenciales del sujeto social, de modo que se sigue renunciando al sicologismo, porque lo que ahora interesa es mostrar cómo reaccionan los hombres ante lo que les sucede y cómo pueden transformarlo.

El número de personajes en esta segunda sección ha empezado a multiplicarse hasta superar la treintena para una sola obra. Los personajes se agrupan en torno a sus posiciones sociales y los conflictos los sitúan en polos antagónicos perfectamente definidos. Las relaciones, que nunca habían sido realmente interpersonales, se convierten ahora en puntos de fricción social, de tal forma que existen básicamente, opresores y oprimidos, tiranos y esclavos, señoritos y jornaleros, poderosos y débiles, triunfadores y víctimas. Este esquema básico puede admitir variaciones en cuanto a su organización. Lo habitual es que cada personaje se sitúe con naturalidad en uno de los extremos de la tensión social, y que, además, sea consciente de ello (*Anarchía 36*, *Espectáculo Andalucía*, *La Lozana*, *El caserón*, *Compostela*, etc.). Pero el personaje, en el límite de su alienación o estupidez, puede confundir el lugar que le corresponde en el mundo creado en escena, y contribuir, situándose en el bando contrario, a su destrucción. El personaje Ramón, en *¡Es la guerra!*, no acaba de entender que es objeto de una terrible manipulación, y está pronto a admitir el discurso de los militares y de los especuladores. No puede inspirar ninguna compasión porque se somete a un destino que, en lugar de rechazar, alienta. El resultado no puede ser más grotesco. O más trágico. Los conflictos entre

posiciones discursivas diferentes puede degenerar en un “malentendido” de posiciones, lo que ha de desencadenar forzosamente una catástrofe negativa. El enfrentamiento entre anarquistas y comunistas que ocupa *Anarchía 36*, no significa sólo la aniquilación de una de las facciones (la anarquista), también es la derrota de los comunistas, provocada por no situar correctamente al verdadero antagonista (el fascismo). Mecanismo muy similar opera en *La Lozana*, donde las desavenencias entre la protagonista y Clemente VII son puramente anecdóticas: lo que acaba con el mundo de ella, destruye también el de él.

El protagonismo colectivo que domina la segunda sección es muestra de la misma preocupación por un orden social que se pretende único e inmutable. El hecho de que el personaje teatral se vea obligado a mantenerse como una unidad identificable, exige la preeminencia, aunque en ocasiones sea sólo cuantitativa, de lo que reconocemos como protagonista. También ahora, como en las piezas de su primera época, aunque por procedimientos muy distintos, resulta aventurado hablar de héroes. Su capacidad de acción no monopoliza en modo alguno el polo del conflicto que ocupan, de tal forma que los personajes protagonistas funcionan como parte de un todo más amplio al que el mundo de escena impone unas normas de representación. En ocasiones, la dificultad para establecer un protagonista (como en *Anarchía 36*, *Los sedientos*, *Guernica*, *Matadero solemne*, *El caserón*, *Compostela*), pasa por un proceso de colectivización de la acción, entre cuyos rasgos constitutivos destaca, precisamente, el de rehuir todo atisbo de individualidad. Incluso si la estructura teatral elige un personaje con la apariencia del héroe, éste comparte parte de esa función con otros personajes que nos dicen su carácter representativo. Si consideramos héroe al Juan de *Espectáculo Andalucía*, que sí es definible como sujeto de una acción y portador de un deseo, podemos reser-

var a Elvira el actante Destinador, pero las tres figuras de negro no dejan de recordarnos que ellos, símbolo de todo el pueblo, son los auténticos protagonistas de la acción. Es por ello que la presentación de Juan es posterior a la del conflicto y que surge de la masa anónima de jornaleros tras la intervención de Elvira. No se destaca cuando Lorenzo los maltrata, ni defiende a la mujer que les trae agua de la agresión del capataz; no renuncia a someterse a los designios del amo y por eso se une a los hombres para acudir al cortijo a felicitarlo. No es pues, un héroe constituido como tal en esencia, sino que se va elaborando a lo largo de la obra, producto de unas circunstancias y no de un conflicto personal, que permanece en segundo plano. A medida que la acción progresa, Juan vuelve a diluirse entre la masa de jornaleros. Hemos expuesto el caso de este personaje porque es el que más cerca se halla de poderse convertir en héroe y, aun así, muestra unas particularidades muy significativas contributivas de una visión de mundo que sitúa como artífice del cambio a uno cualquiera, porque en realidad somos todos. Y que sin esa unidad no habría posibilidad de triunfo. El funcionamiento metonímico es ahora prioritario.

Quizá sean las piezas históricas las que mejor demuestran hasta dónde se puede llegar en la destrucción del héroe, incluido los “grandes hombres” consagrados por la historia. Recordemos cómo opera la desmitificación en *La Lozana* respecto al emperador o al Papa (y hasta al mismo San Pedro), o en *Anarchía 36*, donde se favorece el mérito de los hechos anónimos en detrimento de los reconocidos.

La atomización del héroe -a veces sólo el *protagonista*- arrastra tras de sí al antagonista. En el mundo que crea López Mozo no siempre es fácil identificar al verdadero enemigo, como hemos visto en *Anarchía 36* o en *La*

Lozana. Y si el oponente es el mismo sistema social, económico y político, entonces las posibilidades de éxito se reducen. El aparato de poder se extiende a todas las esferas vitales, de modo que no queda espacio para la individualidad, la privacidad o los sentimientos consoladores. La multiplicidad de signos que representan el control del poder señala la omnipresencia de sus prácticas discursivas y sociales, sus mecanismos de alienación y represión. Es la clase dominante la que impone las reglas y la que trata de evitar cualquier transformación. En el mundo de López Mozo los signos que la delatan siempre acaban siendo recurrentes.

Los personajes militares son, quizás, los más destacados representantes del mundo de los opresores, tanto por su cantidad como por su protagonismo. Desde la primera visión un tanto irrisoria de *El testamento* hasta la más elaborada de *Anarchía* 36, los uniformes aparecen en la mayoría de sus obras, incluso con lugar destacado en los happenings: en *Maniquí* es la figura más repetida; *¡Es la guerra!* parece dirigirse más a una crítica sarcástica del sistema militar que a contarnos la vida de Ramón o las crueldades de la guerra; en *La Lozana*, o en las distintas representaciones de *El caserón*, el mundo de los militares se configura como señero del sistema represivo. Siempre mantienen similares *etiquetas semánticas*: uno de los rasgos más destacables es que el deseo de poder aparece vinculado al afán de lucro, de modo que no se atiende a los principios con que cínicamente se autojustifican, sino al interés personal. No importa que las tropas imperialistas justifiquen el Saco de Roma para salvar a la ciudad de su perdición moral: lo que en verdad impide la firma de un pacto entre el Papa y Carlos I es el deseo de apoderarse de las riquezas de Roma (*La Lozana*). Idéntica razón para provocar la guerra manifiestan los Habitantes de la Colonia, ansiosos por mantener sus privilegios y propiedades, o los genera-

les que la prolongan para no perder sus succulentos beneficios. Hasta el tonto de Ramón saca provecho vendiendo los cadáveres de los héroes de guerra (*¡Es la guerra!*). Y todos los militares que aparecen en *Crap, fábrica de municiones*, alivian los problemas con sus cuentas en Suiza.

El segundo rasgo característico del paradigma militar responde a la arbitrariedad de su disciplina, en sus fines y en sus medios. Lo que de verdad se pretende es que el hombre pierda su capacidad de actuar de forma autónoma para funcionar como un peón más al servicio del poderoso organigrama militar. El duro entrenamiento de Ramón, como las prohibiciones sin límite de *El caserón*, intentan evitar que los hombres piensen por sí mismos hasta convertirlos en meros peles, en autómatas, como sucede en *Maniquí* o en *¡Es la guerra!*. Será en *Compostela* donde el autor pueda ser más feroz con las figuras que identifican al militar fascista, patriota, intolerante y violento, no tanto con la visión ridícula de los generales Lucero y Galaxia, como con la de León de Compostela. Sus palabras resultan atroces, pero son sus acciones, más que sus actitudes, las que lo convierten en la representación más dura de todo el corpus dramático de López Mozo, más que los monstruos de *¡Es la guerra!* y *El caserón*.

A la misma esfera que los militares pertenece otro *actor* que es también habitual en las obras de López Mozo: el representante de la Iglesia, generalmente, un simple cura, pero sin renunciar a obispos, cardenales y hasta el mismo Papa. Su rasgo más característico es compartido por todos los personajes de la clase dominante: la hipocresía, que ahora alcanza niveles insuperables precisamente por disfrazar con cuestiones del espíritu las más bajas pasiones materiales, las mismas que su religión condena: el sexo, el dinero, las ansias de poder... El mundo que ofrece *La Lozana* muestra nítidamente sus

motivaciones y resortes, tanto, que llega a desplazar el mundo de Lozana y las prostitutas, tan parecido al del Vaticano. Desde luego, otra de sus marcas fundamentales es su disposición del lado del poder, del opresor, del tirano. No importa que se trate del ejército franquista o del señorito andaluz, su complicidad con el poder encuentra siempre los mecanismos de control adecuados. Más sutiles, quizás, que los de los militares, pero no menos contundentes. La función del cura del pueblo de Ramón, como la del maestro, es empezar a facilitar el proceso de sumisión al resto de fuerzas sociales. Se trata de inculcar una justificación espiritual a la que aferrarse para evitar toda actitud crítica. El obispo que despide a las tropas insiste en la gran acción que comporta, para “la Verdad”, luchar en la guerra colonial. No muy lejos andan los discursos del Cardenal Turia o las misivas de felicitación que envía Pío XII a Franco por su victoria, reproducidas en *Anarchía* 36. Tampoco podía faltar un cura en *Espectáculo Andalucía*, uno más de los peleles que maneja el señorito, y que como tal aparece bajo sus hilos convertido en marioneta. Su función conciliadora con los jornaleros sólo trata de encubrir su verdadera condición: defender los intereses de don Benito, y lo que aparece como contradicción de su discurso no es sino el encubrimiento del verdadero por otro falso. También *Compostela* utiliza la figura de un Obispo en escenas paralelas, al principio y al final, para significar un proceso de involución política, entorno natural de una Iglesia preocupada por sus privilegios. Los signos de esa connivencia con el poder se manifiestan también en el texto espectacular, de modo que los significantes visuales y sonoros responden a idéntico significado. Es característica la disposición idéntica de los personajes religiosos junto a los poderosos, siempre cerca de ellos, en una posición de sumisión *privilegiada*: a un lado o retrasados, o a sus pies. Su situación en escena define sin ambigüedades cuál es su

verdadero lugar, de modo que lo que digan o hagan queda supeditado a los signos que los acompañan.

Este conjunto de personajes, tan repetidos en sus obras, funciona siempre con las atribuciones de poder, de autoridad, de engaño y de hipocresía. La relación entre los distintos paradigmas de personajes -el de opresores y oprimidos, básicamente- es inexistente, inútil o fracasada. No existe trasvase posible entre un mundo y otro, ni siquiera comunicación. El funcionamiento jerárquico del ejército y la separación (incluso física y espacial) de las clases sociales, no admiten personajes intermediarios entre un orden de la realidad social y el otro. Figuras como la de Lorenzo (*Espectáculo Andalusí*), el Capitán Ramiro (*¿Es la guerra?*), Fernanda (la delatora de *Anarchía 36*), o León de Compostela, entran en contacto con los personajes del polo opuesto exclusivamente para destruirlos, sin dejar nunca de pertenecer a su estado original. Tampoco es fácil alcanzar un espacio entre la clase dominante si no se pertenece a ella por derecho propio: la autodestrucción es el precio a pagar por la ambición insolidaria. Sólo es posible mediante la traición, a sí mismo y a los de su clase, con lo que adquiere las atribuciones negativas del nuevo mundo en el que ingresa.

Las dificultades para resumir en un solo personaje todos los predicados del poder explica que las figuras centrales que lo representan se apoyen en multitud de personajes periféricos que tratan de condensar todos los rasgos constitutivos del opresor. La multiplicidad de formas represoras que utiliza el poder requiere también numerosos signos para representarlos. Idéntica razón lleva al autor a construir seres que, acumulando todas las facetas del poder, lleguen a deformarse hasta constituirse en engendros no reconocibles. Por esta vía llegamos a la cosificación, a la animalización y a la creación de monstruos. La materialización exhaustiva de esa fuerza social negativa y poderosa toma la

forma de Cañón-parlante para significar el más alto mando del ejército en *¡Es la guerra!*, pero alcanza cotas extraordinarias en el monstruo que simboliza la misma guerra, como el que representa el recalcitrante régimen franquista en *El caserón*. La estilización de estas piezas, farsa grotesca la primera, una especie de happening alegórico la segunda, permite al autor introducir seres inverosímiles en escena, cuya función no es solamente ostensiva, sino que incide en la acción principal con categoría de personaje. La inclusión de estos elementos, tan efectistas escénicamente, responde a la misma intención que operaba sobre los peleles, las marionetas, o los autómatas, con la transformación de los personajes en lo que significan, acercando el significante hasta la deformación. La pérdida del *efecto de realidad* impone una distanciación que impele al receptor a buscar el *sentido* de la obra, pero que transmite, quizá con más puntería que las encarnaciones “reales”, una visión de mundo concreta.

Un elemento fundamental en la construcción del personaje es su discurso, su lenguaje, no sólo como medio de caracterización lingüística, sino, sobre todo, como procedimiento privilegiado para elaborar una visión del mundo, en virtud de la doble enunciación del discurso teatral, que permite al personaje hablar en su nombre y en el del autor. Su importancia hace pertinente la apertura de un nuevo apartado en donde ocuparnos de él con mayor precisión.

6.5. El lenguaje

La ambigüedad del término “lenguaje” nos permite incluir bajo este epígrafe una amplia serie de conceptos que acogen las nociones de *discurso*, *enunciación* y *actos de habla*. Se trata de considerar los signos lingüísticos pro-

ducidos por la obra teatral, pero en relación con las condiciones de enunciación (el emisor, la modalidad, las relaciones con el receptor, etc.). Es decir, el acto de producción de un enunciado y el texto mismo de ese enunciado⁹. Como el contexto comunicativo aparece especialmente diseñado en las acotaciones, analizaremos tanto el texto literario como los signos pertinentes del texto espectacular. No nos ocuparemos de momento del discurso del autor, sino que consideramos emisores al personaje y al dramaturgo ficticio¹⁰ (en tanto pueda proporcionar elementos del contexto comunicativo).

Una rápida ojeada a las obras analizadas permiten descubrir una evolución en la utilización del lenguaje que viene a consolidar los cambios operados en otros elementos de la estructura dramática. Vincular la palabra al personaje permite relacionar las constantes evolutivas que impone una visión del mundo en todos los componentes. Sus primeras obras se regodean en explorar las capacidades comunicativas del lenguaje y su efecto sobre el personaje y el conflicto, para después utilizarlas en nuevas formas de discurso, más argumentativo que demostrativo. De modo que encontramos desde el silencio hasta la verborrea inútil, desde la repetición y los dobles significados hasta la contradicción y la subversión del discurso.

En todas esas estrategias subyace siempre el componente extralingüístico que revela tanto lo dicho como lo no-dicho, el código social y las relacio-

⁹ Cfr. UBERSFELD, 1989, pp.174 y ss. La semióloga es categórica al destacar “la importancia capital en teatro” del componente retórico, ligado a la situación de comunicación en que es emitido, además del componente lingüístico.

¹⁰ La noción de *dramaturgo ficticio*, tal como lo concibe Villegas, permite introducir en el texto dramático una categoría similar a la del narrador en el género narrativo. “Proporciona información, organiza la entrega del mundo, pero sólo desde cierta perspectiva espacial y con una limitada clase de conocimientos”. Villegas establece sus funciones y sus características en relación con la *virtualidad teatral* del texto dramático [VILLEGAS, 1991, 14-15].

nes que establece con la realidad, además de la subjetividad del personaje. Pese a que es fácil observar la oscilación entre el discurso subjetivo y el discurso social, que marca su trayectoria, no es menos evidente que desde la primera obrita se está registrando un préstamo de las prácticas discursivas de una sociedad muy concreta, no como reflejo de una realidad, sino como reflejo de un *determinado tipo* de discurso social. Tendremos qué comprobar qué discursos son los más recurrentes y las variaciones que experimentan, pero vaya por anticipado la preponderancia de un discurso de las relaciones: con el mundo, con la historia y con los otros.

Y es precisamente el terreno de la mediación, el espacio de lo intermedio, lo que otorga al diálogo su privilegio dramático. Lo que sucede en las piezas de López Mozo es que se niega la posibilidad de una auténtica realidad interpersonal, de relaciones lúcidas y coherentes, abolidas por las condiciones de la realidad y por la configuración de los personajes. Por tanto, el diálogo se pierde sin remisión entre su incapacidad dialéctica y el aislamiento de los hablantes. El monólogo, la intervención poética, la despersonalización, el mutismo o la incoherencia, difuminan el lugar reservado a los diálogos no meramente conversacionales. El abandono del diálogo corrobora anteriores renuncias a las categorías capitales de la forma dramática: la de la acción, la del personaje, la del tiempo... Los personajes no se realizan como sujetos a través de su discurso, sino que devienen, en el mejor de los casos, en su objeto. Por eso no es preciso, como en el monólogo tradicional, que el personaje esté solo para que verifiquemos su aislamiento, los enunciados pueden formularse en presencia de los demás, incluso de una multitud, pero el que los articula se aísla: ése es el drama de Hache (*Collage Occidental*), de Pipo (*El retorno*), de los hombres de Negro en *quince tiempos*, de Moncho y Mimí, de Ramón (*¡Es la*

guerra!)... Todos ellos pasan buena parte de la obra *hablando solos*, a veces para el público, a veces para ellos mismos, a veces para nadie. Esa soledad discursiva puede llegar a los extremos vistos en los happenings, desde el silencio hasta la reivindicación poética de *Guernica*. Aquí, como en *Los sedientos*, el diálogo desaparece o se muestra insustancial para dejar paso a unos monólogos líricos que no son intervenciones aisladas incluidas en una configuración dialogal, sino, por el contrario, el punto de inflexión donde la obra se aleja de lo dramático para devenir poesía, y es ahí donde posee su entidad y su fuerza. Como después se produce la desviación hacia lo épico. En las obras de la segunda sección no es extraño descubrir nuevas fallas que fracturan el diálogo: la distanciación, la suspensión del entendimiento interpersonal, el yo épico... Las formalizaciones citadas responden a la integración en el sistema dramático de la visión de mundo que configura el resto de elementos, y tendrá en la soledad o la alienación sus mejores ingredientes.

Refiriéndose al papel del lenguaje en las primeras obras de López Mozo, comenta Arbide:

Habla con sencillez, con una elementalidad casi infantil. Pero debajo de cada palabra, de cada frase, que quizás en un principio se nos antojen hasta descuidadamente humorísticas, hay una violencia, un alegato, una búsqueda y una denuncia. La incomunicación, la búsqueda de un ser superior, la lucha o el entendimiento de las generaciones. [ARBIDE, 1968, 4-5].

La palabra adquiere protagonismo, primero porque contribuye a humanizar a unos personajes que aparentemente se alejan demasiado de nuestra realidad, y segundo, porque permite recrear el universo en el que se desenvuelven. Es más, lo único que nos acerca esos personajes a la esfera de lo huma-

no es precisamente el don de la palabra, por vacía o desnaturalizada que ésta sea. Como apuntaba Joaquín Arbide,

López Mozo sabe que todo puede decirse con pocos personajes. Y que tampoco tienen por qué ser personajes. Con que tan sólo sean seres que usen de la palabra, basta. Para él, el diálogo escueto es la base de su sistema de comunicación. [*Ibídem*].

Son éstas obras desnudas, depuradas, empeñadas en exhibir un lenguaje cosificado (como el mismo personaje), que se convierte en vehículo de un deseo de decir lo que no se puede decir muy claramente, por lo que tiende a enredarse en sí mismo. Especialmente significativa es su primera obra (*Los novios*) donde el dominio de la palabra equivale al dominio de la realidad y hasta de la existencia. Si por un lado muestra la verborrea tópica de una sociedad huera, por otro se identifica con la posibilidad de llenar la carencia de realidad con un lenguaje que se revela también vacío. El silencio es siempre un síntoma de ese mundo inerte y por eso los personajes huyen de él a toda costa. De alguna manera, estas tragedias del vacío o de la imposible trascendencia tienen su mayor testimonio en el lenguaje, aunque no sea más que de una forma irrisoria. De la charlatanería de *Los Novios*, donde la palabra construye una realidad (inconsistente como el lenguaje que la crea), pasamos a unas obras donde se convierte ya en denuncia, en un código que pretende descubrir el poder de dominación -y no sólo de creación- de la palabra. *El testamento* es el ejemplo más notable, ya que reproduce en su propia estructura una práctica discursiva social que acaba subvertida. A través de la palabra legada al Nieto, los protagonistas construyen una historia ficticia que enmascara y anula la auténtica, de forma que negar su verdad es una acusación directa de carácter social, ideoló-

gico, y muy explícitamente, político. Un lenguaje que reproduce esquemas propios del fascismo ante el Nieto, pero que cambia cuando éste no puede escuchar, consigue delatar, en su misma forma de utilización, los aspectos contradictorios de la realidad mostrada. Bastaría recordar la escena en la que, sin poder ya articular mensajes completos, los Viejos acumulan una palabra tras otra, de modo que se nos presenta todo un vocabulario manipulado por el régimen franquista. También en *La renuncia* aparece un lenguaje de lo social (la familia, la respetabilidad) que acaba anulando las expresiones volitivas y de autoafirmación que se prodigaban al inicio. Ese desplazamiento está señalando la victoria del lenguaje social impuesto sobre el discurso individual, está diciendo, otra vez, la alienación.

En la dirección de suministrar al lenguaje una función de construcción y destrucción del mundo prosigue *El retorno*. Mediante el uso de la palabra, los personajes van cambiando sus papeles, que se definen exclusivamente por actos de habla y sus variaciones. Cada uno de ellos puede apropiarse del discurso de otro, lo que obliga a redefinir su función en la estructura dramática. Y, al mismo tiempo, la acción es suplida totalmente por la palabra, de modo que cualquier intento de actuar sobre la realidad es sustituido por su verbalización. Es ésta una pieza clave para evidenciar la operatividad del recurso lingüístico. El diálogo está construido de tal forma que cada línea borra lo anterior, lo acorrala o lo suspende, las palabras son diluidas y debilitadas por pura contradicción hasta que son anuladas. Y esto sucede en una obra en la que el lenguaje lo es todo porque basta para destruir y transformar las situaciones creadas en escena. Tal es la omnipotencia otorgada a la palabra que lo dicho encierra, también, en sí mismo, su negación, su incapacidad perlocutoria: es tanto que acaba por no ser nada. Por eso los personajes pueden desatender el

discurso de los otros, pueden hablar sin ser oídos o pueden caer en el silencio. Tanto da. Si en el género dramático la palabra tiene como cometido fundamental generar la acción, la ruptura de ese vínculo conduce a la desnaturalización de ambas y acaba por anularlas: ningún recurso más elocuente para transfigurar en motivo ideológico lo que sólo aparentaba ser forma. Aquí culmina la retórica de la impotencia, de la inutilidad y del vacío, que acaba contagiando del mismo mal a las bases de la estructura dramática. La consideración de la palabra en términos de dialéctica palabra-acción, denuncia una primacía -inútil y huera, después de todo- de la primera respecto a la segunda, tal como lo hemos considerado en *El retorno*. A veces sólo la palabra puede dominar el vacío, como en *Los novios*, y ahuyentar la sombra de su mortal aburrimiento; en otras, ocupa el lugar de la acción y ella sola crea el universo dramático, como en el futuro anticipado de *La renuncia*; o se convierte en metonimia del objeto deseado, como en *Moncho y Mimí*, además de un único -y otra vez inútil- esfuerzo de comunicación. La palabra como factor de cambio que lleva a la acción es escasa en la primera producción dramática de López Mozo. Para que existiera realmente un diálogo con potencialidad de acción sería necesario cambiar antes las condiciones de enunciación, sobre las que los personajes parecen no tener ningún control. De modo que nadie convence a nadie de nada, a veces incluso desaparece el objeto de la persuasión, o la posibilidad de una palabra efectiva queda anulada por la imposición del entorno. Sólo en *El retorno* una somera lectura podría hacer creer que son las palabras de los otros los que catalizan los estallidos de conciencia de Pipo y su definitiva conversión, pero esos otros son también mutables, y van cambiando su posición en relación con los otros dos, de manera que se crea una danza de diálogos que pierde su valor ilocutorio en la “inconsistencia” de los personajes que la rigen. En

general, es más importante la función fática en este lenguaje que cualquier otra, como veremos más adelante.

La investigación formal sobre la palabra no elude su carga de contenido. Los discursos del amor, del sexo, del matrimonio, de la integración, del éxito social, de la religión, de la política, que se recrean en *Los novios*, *La renuncia*, *El testamento*, *Collage Occidental*, *El retorno*, etc., no son sino reflejo de los que produce nuestra sociedad. Es precisamente en la sumisión a esos discursos donde nace la infelicidad y hasta el horror. Los personajes pueden repetir una y otra vez las palabras heredadas, los conceptos aprendidos, sin que tengan capacidad para entenderlos o criticarlos. Sólo el Nieto consigue escapar a esa condena porque conoce el significado de esas palabras y no pueden convertirlo en su víctima. El discurso no está viciado sólo en su origen, también en su misma naturaleza: la eficacia de la palabra para transmitir la realidad es puesta en entredicho. Lo que los personajes nos cuentan de sí mismos (el amor y la felicidad que se dicen los novios, la independencia de los recién casados en *La renuncia*, el pasado glorioso de los Viejos en *El testamento*, las complacencias alternantes de *El retorno*) nos sirve precisamente para comprobar su verdadera condición frente a la sociedad, que es contraria a la que se empeñan en decirnos.

Existe en la obra de López Mozo un deseo de búsqueda de la realidad que se oculta tras las palabras, tras los meros conceptos, de los que desconfía por su propia naturaleza y por el contexto en que ha aprendido la manipulación del lenguaje. No se trata sólo de desvalorizar el lenguaje como vehículo de comunicación -cosa que hacía ya en *Los novios*-, sino también como medio de expresión de verdades esenciales. No sirve para establecer relaciones plenas entre los personajes y tampoco sirve entre éstos y el mundo, denunciando

su incapacidad como instrumento de respuesta a los problemas del ser contemporáneo. El proceso que había comenzado en *El testamento*, donde el discurso fascista, tan familiar, no hacía sino desvirtuar la realidad, alcanza posteriormente mayor intensidad, al atacar la complacencia fácil y conformista de los que se mantienen en el nivel de la verbalización, de los que creen que enunciar un problema es resolverlo y que se puede dominar el mundo mediante clasificaciones y fórmulas netas. Una palabra que no lleva a la acción, un acto no-perlocutivo es insuficiente. La actitud de Pipo ante el mundo no es, finalmente, mejor que la de Bruno o Mosca, y basta un cambio de discurso del personaje y de su forma de enunciarlo, para transformar la percepción de un problema que no ha variado en absoluto, y, que sin embargo, ha sido deformado por la palabra para comodidad del personaje. Esta complacencia del lenguaje es, pese a todo, la base de un continuo proceso de frustración. Reconocer lo ilusorio y lo absurdo de las soluciones hechas, de los significados prefabricados, tal como aparecen en boca de Bruno, primero, y de Pipo, después, lejos de terminar con la desesperación, es el punto de partida para un nuevo tipo de consciencia que viene a exigir actitudes de cambio. Frustradas, claro está, en los personajes, pero evidenciadas ante el espectador como forma de otro conocimiento.

La degradación del lenguaje de nuestro tiempo se convierte en el síntoma de su enfermedad. Ejemplo máximo es la pérdida de palabra que afecta a los Viejos o la retahíla de sustantivos que cierra *El testamento*, en un patético intento de convalidar y perpetuar por la palabra una realidad degenerada. Como Adamov, López Mozo está tratando de denunciar los conceptos degenerados, las secas abstracciones que han usurpado los fósiles de los *nombres sagrados*, de la realidad capaz de elevar al hombre: la dignidad, la verdad, la

libertad. Ausentes en un mundo donde entonces es posible renunciar a la palabra. Enseguida comienza una depuración que el happening, con su exploración de los signos no verbales, se encargará de asentar. En *Moncho y Mimí*, esa pérdida de significado del mundo y de la existencia impide que la palabra libere su capacidad metafísica, de modo que se renuncia al lenguaje de la libertad, del amor, de Dios..., como si se tratara de lo que Adamov denominaba “*una espantosa taquigrafía*” [Cfr. ESSLIN, 1966, 69]. Los diálogos se condensan, se empequeñecen, se vacían, y acaban por desaparecer. El silencio ocupa la escena con una desasosegante recurrencia, negando cualquier complacencia en la frialdad de la imposible comunicación. Si comprobamos la cantidad apabullante de términos y expresiones relacionadas con el rasgo semántico *decir/no decir* que ocupan las voces de Moncho y Mimí, las conclusiones establecen una relación entre la existencia y la palabra, entre la vida y la comunicación:

Tú existes y yo lo sé muy bien. Te veo y te hablo. [p.7].

No existo. Y, por tanto, cuando hables hazlo contigo y no conmigo [p.8], etc.

En las siguientes piezas, sobre todo en los happenings, la palabra se pierde o se fosiliza. Las declaraciones de los personajes en *Blanco y Negro en quince tiempos* sirven para identificar algunos rasgos esenciales de la acción, pero delata ya una reducción aliada con la preponderancia que adquieren los signos visuales. Ninguno tan parco en palabras como *Maniquí*, donde sólo se utiliza para dar órdenes de acción física muy escuetas: “*Sígueme [...] Ayúdame. [...] Párala. [...] Prepárate. [...] Retira la banqueta.*”, constituyen prácticamente todo el diálogo de la obra.

Las obras de la primera sección, así como algunos de los happenings

han demostrado la incapacidad del lenguaje para establecer relaciones con el entorno, con los otros, o con los valores éticos y sociales. Hemos destacado en los análisis las distintas formas de degradar el lenguaje: las equivocaciones, los dobles sentidos, los monólogos, los clichés, la repetición de sinónimos, la imposibilidad de encontrar las palabras, el estilo telegráfico, la farragosidad de un montón de sinsentidos, las interrogaciones que no esperan respuesta o las contestaciones incorrectas, etc. [V. *supra*, pp. 119-121, pp. 136-138, pp. 155-156]. Con todo ello, López Mozo ha conseguido añadir una nueva dimensión al lenguaje, mostrándolo como contrapunto de la acción, y dotándolo de una fuerte capacidad de impacto.

Y en la misma época en que escribe estas obras que van dejando la palabra por el camino, elabora otras en que el lirismo domina un lenguaje cargado de sugerencias y evocaciones. Así sucede en *Los sedientos* y en *Guernica*, donde los discursos de los personajes no llegan a constituirse en diálogo, pero donde sí se consigue llegar a transmitir una tragedia individual, expresiva, cercana y conmovedora. El sufrimiento colectivo del pueblo miserable que habla en *Los sedientos* se materializa en la madre con su hijo muerto, en el campesino hambriento, en los emigrantes. Idéntica concreción, con alguna figura redundante, se produce en *Guernica*. Si la dimensión colectiva de la masacre corre a cargo de la técnicas documentales, los efectos sobre las vidas particulares de los personajes se basan en la palabra. En ambos casos, la expresión del dolor adquiere profundidad con la expresión poética, capaz de acercarlas a un concepto ritual e inmemorial del sufrimiento causado por el hambre y la guerra. Toda la virtualidad metafórica y simbólica de la materia lingüística contribuye a transmitir una experiencia casi inefable. Sólo la poesía, como vimos en el análisis, podía traspasar la opacidad de lo real para alcanzar la dimensión mítica y simbólica de la tragedia.

Crap, fábrica de municiones marca otra vez el punto de inflexión para una elaboración nueva, o al menos más desarrollada, del discurso de los personajes. Lo que se había perfilado como préstamo de un tipo de discurso social en su primera producción, va a configurarse como estrategia de denuncia, de distanciación y de tipificación. Y acorde con el afán de López Mozo de llevar cada procedimiento a sus últimas consecuencias, toparemos con el extrañamiento estereotipado de la farsa. Las obras de herencia brechtiana insisten en considerar que el personaje habla el lenguaje de la capa social -y, más aún, de la clase social- a la que pertenece. Los curas hablan como curas, los militares como militares y los fascistas como fascistas; y cada vez es más obvio el esfuerzo por alinear el discurso del personaje con un referente “cercano” o “cotidiano”, no para producir un *efecto de realidad*, sino todo lo contrario: para mostrar la incompetencia y la insustancialidad de su lenguaje, y por extensión, de los conceptos que expresa. Ahora se evidencia la manipulación operada a través del discurso social desde su misma formalización lingüística.

El lenguaje de los poderosos frente al de los oprimidos y de los liberales frente a los totalitarios, construye el esquema básico de todas sus obras situadas en la segunda sección, pese a su variedad. No en vano, lo que configura el conflicto es la colisión entre discursos opuestos. Muy evidente en *Anarchía* 36, donde el enfrentamiento destructivo entre comunistas y anarquistas se consolida en diálogos que siempre preceden a las situaciones más violentas. La discusión entre Oliver y Díaz que abre el segundo acto, verbaliza el clímax del conflicto, y alude varias veces a la errónea “interpretación” del discurso del otro. La palabra adquiere fuerza en esta obra porque son las prácticas discursivas las encargadas de llevar adelante la acción, no sólo en diálogos enfrentados como el citado, sino por la fuerza perlocutoria de los abundantes

discursos, los debates asamblearios o las crónicas periodísticas de Ernest. Casos similares ofrece *Espectáculo Andalucía*, donde la palabra de Elvira y de Juan, como representación de los jornaleros, harán frente a la del señorito. La victoria del oprimido, por muy parcial que se nos presente, cambia el silencio (la sumisión) por la palabra directa (enfrentamiento con la realidad), mientras que el poderoso ha de cambiar su discurso, o al menos habrá de variar su modalidad y su contenido. Esta lucha verbal se hace más expresiva con la intervención del capataz, tanto por su violencia, como por los rasgos que rigen la relación de fuerza: en la primera selección de hombres, cualquier palabra o pregunta eran motivo de exclusión, exhibiendo con todos los recursos disponibles las condiciones de ejercicio del habla, incluido el monopolio sobre la palabra. La segunda vez que asistimos a la contratación de jornaleros en la plaza, los hombres no sólo han dejado de suplicar, sino que osan interrogar, protestar y rechazar. ¿Debemos creer que han variado las condiciones de enunciación del diálogo? Eso es precisamente lo que se quiere demostrar: la reciente conciencia social solidaria de los jornaleros les permite modificar el contexto, algo que el propio lenguaje ha empezado a denunciar.

La exageración irreverente que es lícita en la farsa va a expresar las capacidades del material lingüístico en su proceso de manipulación. Ya en *Espectáculo Andalucía*, del mismo modo que los personajes se transformaban en peleles y marionetas, su discurso se desmoronaba de puro tópico y falaz. Los argumentos del cura, del alcalde y del mismo Don Benito no pueden sostenerse frente a la “autenticidad” de las exigencias de los jornaleros. No es, claro está, una cuestión de *verosimilitud* o de *realismo*, puesto que toda palabra teatral es imaginaria por definición, sino de la validez -social y ética- de dos discursos enfrentados.

Otras veces, la relación de poder que oculta el lenguaje sólo es reconocible por el receptor, de manera que su desenmascaramiento se produce en la sala, no en el escenario, especialmente si todos los personajes, incluidas las víctimas, cultivan o imitan el discurso de la clase dominante. En *¡Es la guerra!*, el Cura, el Maestro, los Militares, la Viuda, los Habitantes de las Colonias, la Madre Patria..., implantan al estúpido protagonista toda su verborrea huera, por eso, desde el monólogo inicial, su discurso aparece cuajado de expresiones hechas, refranes y palabras citadas de otros personajes. Lo que se está significando con tales recursos es la dominación ejercida sobre él, la permeabilidad para asumir el lenguaje de sus enemigos como propio, lo que conduce a la alienación primero y a la destrucción después.

En estas piezas que buscan la transformación de la realidad ha de surgir, necesariamente, la dimensión ilocutoria y perlocutoria de la palabra que era abolida en la primera etapa. Para empezar a reconocer la sociedad en se mueven, los personajes deben ser capaces de verbalizarla sin recurrir al lenguaje de los opresores. A través de la palabra se puede transmitir ese conocimiento y los modos de operar sobre la realidad. Y se hace de forma directa, sin símbolos extrañadores. La voluntad de ampliar el impacto social de su teatro, obliga a López Mozo a desenmascarar la palabra, ajena ahora a las complejas tareas de descodificación. Si los diálogos pueden transmitir el nuevo lenguaje de libertad y de lucha, es en los discursos, elaborados como tales, donde se explicita la capacidad de acción que ha de tener la palabra. Abundan las arengas y sermones en las obras del segundo bloque, especialmente en *Anarchía 36* (muchas veces transcritos de la realidad con rigor documental), en *Espectáculo Andalucía* (muy revolucionarios), en *¡Es la guerra!* (con intención satírica). En todos ellos, salvando las diferencias, la palabra sí aparece con capacidad para

mover a una acción determinada, tanto la que se proclama en el discurso como otra de semejante naturaleza. El caso más evidente es el efecto que producen las intervenciones de Elvira, auténtico detonante de las acciones de Juan.

Nos hemos encontrado ya, a lo largo de las últimas páginas, con la complejidad que aporta la modalización al discurso teatral porque, más que en la novela, se convierte en contenido mismo del discurso, desplazando incluso al mismo mensaje. Si la palabra está sujeta al personaje, es necesario determinar el efecto que produce en su discurso los distintos tipos de modalización. Porque la palabra puede devaluarse en su contenido denotativo, pero permanece el modo de enunciación, que indica la relación interpersonal y social. No se trata sólo de imprimir a la palabra una *tonalidad* o un color particular, lo que sería común a otros géneros no teatrales, sino de conferir un nuevo contenido al discurso, dotándolo de un sentido diferente. Cuando Moncho y Mimí hablan, la carencia de un referente definido y “real” hace que la palabra esté marcada por la incertidumbre y la debilidad, de forma que lo que interesa no es tanto lo que dicen, como el discurso incierto que presenta. Cuando Pipo pregunta: “¿no me habéis oído? Estoy hablando vuestro idioma”, lo que se dice no es la interrogación que espera respuesta, sino la apelación fática a Bruno y Mosca. Los discursos deshilachados de Pipo al hablar con Bruno sobre la tragedia de Renzo tratan de responder sintácticamente a su condición de ser enredado en la disyuntiva entre el deber de actuar (enfrentarse a Bruno) y dejar el problema en suspenso (rehuir el enfrentamiento). Incluso desde la acotación se puede subrayar el desplazamiento del contenido hacia la modalización. Cuando Bruno, celoso, trata de romper la intimidad de Pipo y Mosca, no se halla invadido por un súbito estallido de conciencia de los problemas del mundo, lo que interesa es la necesidad de fastidiar a los otros, por eso se nos avisa:

(Dejando salir las palabras como gotas de agua cayendo en una plancha de zinc) Hiroshima, Auschwitz, Vietnam... [p.7].

En las obras de la segunda sección la modalización opera marcando claramente las distancias entre las fuerzas que se oponen, y puede jugar, como la misma palabra, a la apariencia falsa. Cuando el poder del señorito en *Espectáculo Andalucía* se desmorona, las órdenes que sigue profiriendo no resultan ya imperativas porque se han trastocado las condiciones de la comunicación. Idéntica comprobación es factible en las palabras de todos sus acólitos, especialmente de la Guardia Civil y del Cura, o en los personajes de otras obras de su segunda época, como *El caserón* o *¡Es la guerra!*. En la voz del Retaguardista, el único que habla en *Representación irregular para un poema de Joan Brossa*, sus ruegos al público, su falsa seguridad, su autoafirmación (“¡Faltaría más!”) no son el auténtico objeto de su discurso, sino que nos dicen las relaciones establecidas con los otros (sea el artista, sea el público) y sobre todo, con una forma de entender el mundo que se nos revela no por lo que dice, sino por la modalidad que emplea y que contradice sus propios monólogos. La modalización, por tanto, precisa cómo el funcionamiento del diálogo ayuda a establecer la posible relación entre los protagonistas de la comunicación, sirviendo de vínculo con la forma que tiene de crearse el personaje utilizando su discurso, pero sin confundirse nunca con él.

Nos encontramos entonces con una cuestión clave en relación con la especificidad teatral. Las obras de López Mozo, en su evolución, muestran distintos funcionamientos de la función fática que inviste los mensajes del personaje. Y es especialmente visible porque en su primera etapa, los diálogos parecen no tener otra finalidad que las propias condiciones de comunicación, que

se pretenden afirmar, mantener o simplemente solicitar. Si pensamos en *Los novios*, o en *Moncho y Mimí*, o en *El retorno*, la mayor parte de los diálogos no presentan otro contenido que no sea la nada insustancial de su existencia, que busca a toda costa mantener una comunicación. Frustrada y denegada, pero presente. Ubersfeld señala sin ambages la especial pertinencia de situar la función fática como central en el teatro contemporáneo:

Por una especie de paradoja, el signo más claro del funcionamiento fático del discurso del personaje es la 'aniquilación' de todo contenido referencial o conativo: a partir del momento en que le discurso se nos muestra como discurso de *nada*, estamos ante un discurso en el que lo esencial es la función que *dice* la comunicación. [UBERSFELD, 1989, 190].

No es gratuito, por tanto, que el texto dramático, tanto el espectacular como el literario, esté siempre cargado de mensajes directamente fáticos. Muchas veces, es un objeto el que representa metonímicamente la función fática privilegiada, como sucede con la cama de *La renuncia*, el teléfono de *Moncho y Mimí*, o el objeto-testamento que da título a la última obra de su trilogía inicial. En su segunda etapa, esta función fática, afectará sobre todo, al otro nivel del discurso dramático: el del autor-espectador.

Partir de la premisa básica que establece que lo más característico del diálogo teatral es la formalización de dos discursos contrapuestos, y no pocas veces, enfrentados, nos ha obligado a considerar, sobre todo, las condiciones de producción del discurso y su evolución. Falta referirnos, de forma explícita, a la contradicción, una de las constantes del diálogo en la mayor parte de las obras de López Mozo. No es sólo que el personaje pueda contradecirse en su diálogo hasta elevados grados de inverosimilitud, es que las circunstancias y la

posición del personaje pueden distorsionar su discurso hasta destruirlo o invertirlo¹¹. En *Los novios*, lo insólito del diálogo del suicida es su ruptura con los presupuestos adheridos a la etiqueta semántica del personaje: que el agua esté fría no parece una razón muy lógica para evitar un puente cuando lo que se pretende es lo que el actor declara (matarse). O falla el discurso o están alteradas sus condiciones de producción. En otro nivel, y con otros efectos, los diálogos del Viejo y la Vieja de *El testamento* adquieren rasgos de contradicción y negación cuando el Nieto no los oye, mostrándonos un texto muy distinto al que producen cuando “discursean” ante él. Pero es, sobre todo, en *El retorno* donde la técnica empleada en la alternancia de papeles y actores permite descubrir el alcance de las contradicciones constructoras del diálogo teatral. Porque cualquier atribución de autonomía, libertad o eficacia a la palabra pierde todo sentido. El mero hecho de que un mismo personaje exponga discursos incompatibles o enfrentados impide considerar su diálogo una creación de una conciencia libre, de un sujeto autónomo. Tal carencia es la condición del personaje y del diálogo en que descansa la eficacia dramática de *El retorno*.

En obras posteriores, la contradicción tiende a replegarse entre la acción y la palabra, o entre la palabra y la función del personaje. Se trata de desenmascarar la hipocresía del poder. El lenguaje de la Guardia Civil deseando una sublevación, o el Cura, advirtiéndole de que no habrá piedad, tal como sucede en la segunda parte de *Espectáculo Andalucía*, configuran un discurso que,

¹¹ La contradicción es señalada por Ubersfeld como elemento de la denegación (teatralización) inscrita textualmente y no sólo realizable a través de la representación, y que denomina “el absurdo y las contradicciones textuales”. “La presencia en un mismo lugar de categorías opuestas, la no-coherencia de un personaje consigo mismo, la “inverosimilitud” [...] constituyen otros tantos indicios textuales de la función teatral de la denegación; como el sueño, el fantasma teatral admite la no-contradicción, lo imposible, se nutre de ellos haciéndolos no sólo significantes sino hasta operantes. El lugar de la inverosimilitud es el lugar propio de la especificidad teatral.” [UBERSFELD, 1989, 39]. No debemos olvidar, que, además de evidenciar la teatralidad, funciona como un eficaz recurso ideológico.

siendo válido teatralmente, se constituye como denuncia social. También *¡Es la guerra!* consigue efectos importantes con el manejo del contenido lingüístico y su modalización. El discurso del protagonista va desvelando no ya las contradicciones, sino la falsedad de los conceptos y los valores que la clase dominante trata de perpetuar. El contraste profundo se establece entre lo que oímos y lo que vemos (apología del valor y de la muerte del Capitán Ramiro-cobardía ante la guerra; dolor de la viuda-amorío con Ramón; defensa de la patria-defensa de intereses económicos, etc.).

En todos los casos, lo no-dicho, sea supuesto o presupuesto, adquiere proporciones muy representativas. La censura dota a los dramaturgos del Nuevo Teatro de unos excelentes reflejos para eludir la palabra explícita sin renunciar a un discurso coherente. La capacidad de significación ideológica de lo no-dicho, dado que exige una activación del papel del receptor, es más elevada que la que puede aportar lo dicho directamente en escena. En cualquier caso es imposible acercarse a estas piezas sin tener en cuenta lo que no se dice o lo que se dice gracias al relevo épico: coro, canciones, etc. El componente ideológico conforma todos los recursos de *literarización*, en su significado brechtiano¹², de modo que empieza a abundar material lingüístico no vinculado a la voz de un personaje definido o presente en escena. Es así que el coro, los carteles, las canciones, los altavoces innominados, y hasta las declaraciones escritas, forman un nutrido conjunto cuya funcionalidad en el sistema dramático es fácil de establecer. Dos direcciones fundamentales alientan su presencia en escena: una, más farsesca, responde a las condiciones escénicas, tal como sucede en *¡Es la guerra!* o *El caserón*, donde la proliferación de carteles indi-

¹² Brecht: "La literarización significa lograr lo *representado* con lo *formulado*". Para su importancia en el sistema brechtiano, V. DE TORO, 1987, 32.

cativos reivindica la comicidad y el afán crítico. Mayor gravedad empieza a cubrir las pancartas desde su utilización en *Los sedientos*, donde los mensajes de bienvenida al Presidente se cambian por el grito del pueblo: “¡Agua!”. La función sintetizadora y conclusiva vuelve a aparecer en *Espectáculo Andalucía*, donde es una pancarta la que sustituye al telón con el mensaje último reivindicando la tierra para los jornaleros. Su utilización en *Anarchía 36* viene a apoyar otras técnicas del teatro documental con intención informativa.

Es especialmente significativo el lugar del coro y de las canciones como residencia idónea de lo no-dicho por los personajes, pero sí por la escena. Las canciones de *Espectáculo Andalucía*, *¡Es la guerra!*, *La Lozana*, *Anarchía 36*, etc., vienen a resumir lo visto en escena con un lenguaje distinto, como si liberadas de la voz individual pudieran manifestar la voz colectiva y denunciar la autenticidad que los diálogos suelen enmascarar. Lo que los jornaleros no se atreven a declarar en sus diálogos, aparece abiertamente en las canciones de *Espectáculo Andalucía*, lo que los anarquistas aún desconocen (el acoso y asesinato perpetrados contra ellos por los comunistas) se explicita en lo que cantan en *Anarchía 36*. Colocadas siempre tras la escena que glosan, contribuyen al distanciamiento, pero también a explicar o aclarar sus relaciones con la acción o circunstancia. Permiten que se adopte una conciencia colectiva y que se evidencien los verdaderos resortes del poder. Más divertidas, las que se cantan en *¡Es la guerra!* y *La Lozana* consienten una visión distinta de la realidad representada. La infidelidad de la esposa, el paralelismo entre burdeles y Vaticano, la mentira de la Patria..., todo se desmitifica y se exhibe desvergonzadamente. Todos estos recursos insisten en la teatralización, son formas más o menos complejas del teatro en el teatro, por lo que en función de la doble denegación que sufren, es fácil arrojar sobre ellas la verdad del

espectáculo propuesto, no sólo por su contenido semántico, sino por su misma formalización.

Todo lo dicho es válido si nos referimos al diálogo de un emisor: el personaje, pero hemos de tener en cuenta la doble enunciación que caracteriza el discurso teatral. De ello nos ocuparemos en el capítulo siguiente, dada la importancia que adquiere para la consideración de la visión del mundo la intervención del emisor-autor y del receptor-público en el proceso comunicativo teatral.

CAPÍTULO SÉPTIMO

LA VISIÓN DEL MUNDO: EL TEATRO DE LA DESILUSIÓN

7.1. El concepto

No son pocos los problemas que genera la utilización del concepto *visión del mundo*, aun cuando sea como mero instrumento metodológico. La recurrencia a ésta y otras expresiones sinónimas -*cosmovisión* o *concepción del mundo*- en diferentes contextos y disciplinas, o con denotaciones próximas pero muy variadas, proviene de su naturaleza poco concreta y difícilmente sistematizable. En ello reside, con todo, uno de sus más valiosos atributos, ya que la imprecisión del término permite aludir a un concepto en sí mismo heterogéneo y abstracto. La “forma de ver el mundo” implica tanto lo visto como el propio proceso de percepción, sin olvidar al sujeto que analiza la realidad y la transmite en un contexto histórico determinado. Contenido, forma, ideología, subjetividad y creación, configuran ese concepto nuclear que denominamos *visión del mundo*, lo que explica la variedad de referencias que puede poner en juego. Todas ellas resultan necesarias para interpretar una obra como la de López Mozo -versátil, arriesgada y comprometida- sin descuidar ninguna perspectiva, de ahí que la presunta polisemia del concepto empleado pueda colaborar con nuestro propósito.

Una de las cuestiones conflictivas con que se ha enfrentado la crítica lite-

ría al tratar el concepto de visión del mundo surge a la hora de establecer su naturaleza individual o colectiva. La crítica marxista, primero, y la sociocrítica, después, insisten en su carácter social, pero los antecedentes rastreables en Gouhier o Dilthey reivindican la filiación personal de la visión del mundo, propia de cada autor. También su funcionamiento en la obra literaria ha sido discutido, especialmente en cuanto a su capacidad de organizar tanto elementos del contenido como estructuras formales y estrategias discursivas. Intentaremos ahora aclarar cómo lo entendemos y lo aplicamos al sistema dramático de López Mozo.

Para ello es preciso eliminar las adherencias engañosas que contaminan el término *visión del mundo*. En primer lugar, no es extraño vincularlo a la noción de *sentido*, cuyas acepciones afectan al concepto de interpretación¹ y al efecto perlocutorio sobre el receptor, además de aludir al “punto de vista central” o “el discurso global de la puesta en escena” [Cfr. PAVIS, 1991, 450]. Y esa facultad unitaria y totalizadora parece querer acercarse a las competencias de la visión del mundo, entre las que figuran, como hemos anticipado en capítulos anteriores, la organización y cohesión de todos los constituyentes del drama. De acuerdo con esto, la visión del mundo es agente *creador de sentido* del texto, lo que no permite, pese a su importancia, la simple identificación con él:

El entendimiento de la estructura del mundo dramático permite aprehender la imagen del mundo, la que a su vez lleva a caracterizar la ideología que sustenta el texto. Desde este punto de vista, todo texto es una producción de sentido [VILLEGAS, 1991, 10].

¹ Aunque la semántica distingue entre interpretación (del significado) y explicación (del sentido), el enfoque hermenéutico impone, en buena lógica, la necesidad de establecer las mediaciones entre el sentido y la referencia a un tipo de mundo y de hombre. De ahí las interferencias con la visión del mundo [Cfr. FOKKEMA e IBSCH, 1992, 167, y PAVIS, 1996, 275].

No obstante, no podemos confundir sus atribuciones, ni siquiera considerando también la actitud del autor ante el sentido. La visión del mundo no depende tanto del receptor como del emisor. Se transmite al primero, pero informa del mundo del segundo, que es al que se halla vinculado. Ciertamente que, en un teatro como el de López Mozo, el receptor es punto de referencia imprescindible e impone ciertos procedimientos o formulaciones expresivas, pero no es el protagonista de la visión de mundo, que mantiene una existencia autónoma respecto al destinatario último del proceso teatral.

En el polo opuesto se registra otra interferencia en la utilización del concepto visión del mundo que lo emparenta con la noción de *mensaje*, aunque no es asimilable con ninguna de las acepciones más difundidas: ni con su discutible significado de una propuesta de carácter ideológico, ni con la de información vehiculada por la representación, como estableció Barthes [Cfr. PAVIS, 1980, 308]. No es extraño asimilar el concepto de visión del mundo con lo que Pavis resume como la intencionalidad original de los productores o del creador, una determinación básica y consciente establecida a priori, es decir,

el resumen de sus tesis filosóficas y morales [...] que el escritor o el director han tenido en cuenta, al comienzo de su trabajo [PAVIS, 1980, 307].

Tal y como es planteado, el concepto acusa un exceso de determinismo que convierte la obra dramática en un medio subordinado y circunstancial para difundir un mensaje *único*, sin permitir al espectador la libre reflexión sobre la multitud de informaciones que transmite la escena, y desatiende los elementos “imprevisibles” que cercan el proceso dramático. La obra dramática, lo quiera

o no el autor, lo establezca a priori o no, sea o no consciente, presenta una configuración del mundo, del ser humano, de sus relaciones y sus posibilidades, que se recrean para el espectador como un universo autónomo, explicable, quizás, por los valores propios del autor (a veces del director), por sus conflictos, fantasmas y obsesiones.

Por otra parte, no podemos obviar la dimensión colectiva de la historia individual, de modo que la concepción del mundo del autor establece inmediatamente sus relaciones con la sala y con el exterior, destinatario *natural* del proceso dramático, y también *naturalmente* elemento clave en la combinación e interpretación de los componentes de la obra dramática. No olvidemos que el mensaje se presenta codificado, y el proceso impuesto por la codificación -tan importante en el teatro que analizamos- es inseparable de la visión del mundo que comporta y del contexto socio-histórico en que se desarrolla. No podemos explorar el teatro contemporáneo saltando por encima de una dramaturgia que atiende de forma prioritaria a las condiciones y posibilidades del mundo, la vida y la sociedad compartidos por receptor y autor. La configuración ideológica de los dramaturgos españoles de los años 60 y 70, más que pertinente, es imprescindible para conocer en profundidad su teatro, tanto en sus intenciones como en sus resultados. El contexto político, social y cultural nutre la visión del mundo con unas constantes precisas, características de cada autor, pero que en muchos aspectos es compartida y sentida como integrante de una conciencia colectiva y un *espíritu de época*². Su importancia no debe exagerar los límites hasta la identificación del dramaturgo con la clase social desde la que opera, como quiso la

² Habermas se refiere al espíritu de época como el medio en que se mueven y se fusionan el pensamiento histórico y el pensamiento utópico, es decir, el contexto generado desde la experiencia histórica y los "espacios de posibilidad que apuntan más allá de, e irrumpen en, las continuidades históricas" [HABERMAS, 1984, 7-8].

crítica marxista. Al resumir Villegas que la obra dramática

se constituye en el medio con el cual un individuo emisor comunica una visión de mundo, un mensaje, o con el cual responde a una circunstancia histórica personal. [VILLEGAS, 1991, 17],

parece situar los tres conceptos en el mismo nivel, cuando el primero acoge a los dos últimos, que sí pueden considerarse sus constituyentes inmediatos. Es importante insistir en la necesidad de añadir al componente individual depositado en la visión del mundo la dimensión social e histórica, acrecentada en todo teatro comprometido bajo circunstancias adversas.

La revisión impuesta desde las modernas filosofía y sociología a los conceptos que se ocupan de la crítica social y de la capacidad comunicativa del lenguaje puede contribuir a elaborar una propuesta teórica que defina las atribuciones de la visión del mundo en relación con el autor y el contexto. La teoría de la “acción comunicativa”³ de Habermas es una valiosa aportación a todo intento de establecer vinculaciones entre las distintas esferas de la creación comunicativa, en la que incluimos la obra literaria en general y la dramática en particular. Es tan evidente la importancia del proceso comunicativo en la especificidad de lo dramático que Habermas utiliza la expresión “acción dramatúrgica” y otras elaboradas desde el paradigma teatral para ilustrar el desarrollo de la acción comunicativa. Habermas establece tres mundos: el mundo objetivo (el

³ El modelo comunicativo de acción reúne las funciones propias de otros modelos de acción (teleológico, normativo y dramatúrgico), esto es “la provocación de efectos perlocucionarios, el establecimiento de relaciones interpersonales, y la expresión de vivencias”. Pero, además, la acción comunicativa, “que define las tradiciones de ciencia social que parten del interaccionismo simbólico de Mead, del concepto de juegos de lenguaje de Wittgenstein, de la teoría de los actos de habla de Austin y de la hermenéutica de Gadamer, tiene en cuenta **todas** las funciones del lenguaje”. [HABERMAS, 1987, 137-138. (La negrita es mía)]

de la experiencia verificable o “conjunto de todas las entidades sobre las que son posibles enunciados verdaderos”), mundo social (“conjunto de todas las relaciones interpersonales legítimamente reguladas”) y mundo subjetivo (“totalidad de las vivencias del hablante, a las que éste tiene un acceso privilegiado”)⁴. Y añade un concepto extraordinariamente útil: “el mundo de la vida”, que interesa porque lleva implícito la capacidad de mediación y de relación entre unos mundos y otros:

Al actuar comunicativamente los sujetos se entienden siempre en el horizonte de un mundo de la vida. Su mundo de la vida está formado de convicciones de fondo, más o menos difusas, pero siempre aproblemáticas. El mundo de la vida, en tanto que trasfondo, es la fuente de donde se obtienen las definiciones de la situación que los implicados presuponen como aproblemáticas. En sus operaciones interpretativas los miembros de una comunidad de comunicación deslindan el mundo objetivo y el mundo social que intersubjetivamente comparten, frente a los mundos subjetivos de cada uno y frente a otros colectivos. Los **conceptos de mundo** y las correspondientes pretensiones de validez constituyen el armazón formal de que los agentes se sirven en su acción comunicativa para afrontar en su mundo de la vida las situaciones que en cada caso se han tornado problemáticas, es decir, aquellas sobre las que es menester llegar a un acuerdo. [HABERMAS, 1987, 104. La negrita es mía].

Podemos añadir que la visión del mundo permite establecer los accesos desde el mundo subjetivo a los mundos social y objetivo en ese horizonte contextual que es el mundo de la vida.

⁴ Para estas y otras consideraciones sobre los mundos citados y el *mundo de la vida*, ver HABERMAS, 1987. Las definiciones transcritas [p.144] son completadas y explicadas a lo largo de toda la obra.

Hablante y oyente, al entenderse frontalmente entre sí sobre algo en el mundo, se están moviendo dentro del horizonte de su mundo de la vida común; éste permanece a espaldas de los implicados como un trasfondo holístico, intuitivamente consciente, aproblemático e indescomponible. La situación de habla la constituye en cada caso el fragmento de un mundo de la vida delimitado en relación con un determinado tema, mundo de la vida que constituye un *contexto* para los procesos de entendimiento y les proporciona también los recursos necesarios [HABERMAS, 1991a, 355-356].

En este discurso se intuye el rastro de los conceptos de Goldmann sobre la *superestructura* y de Derrida sobre la *protoescritura*, además de la intertextualidad y sus papeles en el contexto *formador del mundo*⁵. Con todo, lo que más nos interesa de la teoría de Habermas es, primero, la posibilidad de aplicar al proceso teatral las categorías de la acción comunicativa y, segundo, concebir escena como lugar privilegiado para referir la intersección de los mundos establecidos por Habermas. El rasgo *problemático/aproblemático* que define el mundo de la vida es fundamental para entender la coherencia de los signos que aparecen en escena y que pueden presentar la realidad del espectador con o sin colisión de los valores presentes en su mundo social y en el mundo de la

⁵ Lo extenso de la transcripción responde a la intención de comprobar la operatividad que los conceptos citados pueden tener en el análisis interpretativo de la obra dramática, entendida ésta como proceso comunicativo -además de creativo- fuertemente comprometida con el mundo objetivo y mundo social, pero reveladora de un determinado mundo subjetivo en el horizonte del mundo de la vida. La acción creativa supone, además de la comunicativa específica del proceso teatral, la "capacidad de generar mundo" [*Ibidem*, 242] que explica el peculiar carácter autorreferencial de la función poética. Contexto, infraestructura, ideología, creación y comunicación, están entrando en contacto a través de los instrumentos dispuestos y aplicados por la visión de mundo a todos los constituyentes de la estructura comunicativa y creadora de mundo que conforman la obra dramática.

vida, e incluso atreverse a desafiar los enunciados del mundo objetivo. A ello apuntan las formalizaciones del teatro del Absurdo o la estética de lo grotesco, por ejemplo.

Desde los ideologemas de Kristeva⁶, hasta lo que Eco llama “nivel de expectativas ideológicas” [ECO, 1975, 165-166], sin necesidad de recurrir a la ortodoxia marxista y derivaciones, la teoría literaria asume la necesidad de incorporar el nivel ideológico a la interpretación de la obra en su totalidad. El interés que despierta la interacción dialéctica entre sentidos ideológicos y estrategias discursivas es visible en todas las tendencias de una crítica con voluntad de explicar la obra íntegra en su contexto. Ya no se trata de aceptar o rechazar una literatura marcada por el compromiso ideológico preciso, porque el reconocimiento tácito o expreso de la dimensión inevitablemente ideológica de toda práctica cultural -y el teatro es uno de los géneros menos ingenuos o desideologizados- ha contribuido a templar las relaciones entre ideología y literatura. Parece que la evolución natural de las ciencias del lenguaje, como bien interpreta Habermas, al intentar un desarrollo en profundidad, topa siempre con la cuestión ideológica del autor y su contexto. Lo que han suscitado la lingüística, la estilística, la semiótica y la teoría del texto (por no entrar en las interferencias filosóficas, psicológicas y sociológicas), ha sido una recuperación cualitativa, en los planos teórico y epistemológico, del estudio de la ideología. Se trata, como hicieran Goldmann, Van Dijk, Rastier o Benjamin, de no caer en los equívocos de un historicismo y de una sociología de contenido, sino de acercarse a los pro-

⁶ Sobre la unión del concepto de ideologema a la dimensión social del signo y su poder de “condensar” el modo dominante de pensar, ver REIS, 1987, 45-46. Villegas identifica el término ideologema acuñado por Kristeva y difundido por Jameson, con el de *motivo*, tal como lo utilizaremos más adelante [VILLEGAS, 1991, 109-122].

cesos discursivos, y, en este caso, dramáticos, que concretizan la representación ideológica⁷.

Nos interesa, por paradigmático, el protagonismo que Lucien Goldmann otorga a la visión del mundo en el *método estructuralista genético* y el modo en que éste opera en el análisis, aunque discrepemos de su carácter exclusivamente colectivo, que, de hecho, acaba provocando fuertes contradicciones en el seno de su teoría. Para Goldmann, la visión del mundo no se constituye como creación individual, sino que representa estructuras que van más allá de las literarias o dramáticas, determinadas por unas circunstancias históricas y una configuración social desde la que se realiza el discurso dramático, en tal grado que acaba por desplazar (o por globalizar) el mundo subjetivo y su tratamiento:

Una concepción de mundo es precisamente este conjunto de aspiraciones, de sentimientos y de ideas que reúne a los miembros de un grupo (o lo que es más frecuente, de una clase social) y los opone a los demás grupos. [GOLDMANN, 1968, 29].

O bien,

el sistema de pensamiento que, en determinadas condiciones, se impone a un grupo de hombres que se hallan en análoga situación económica y social, es decir, que pertenecen a ciertas clases sociales. [GOLDMANN, 1975, I, 284].

Sin duda, el teatro de López Mozo, inscrito en unas circunstancias históricas determinantes, puede conciliarse sin problemas con una interpretación

⁷ Se pueden comprobar las afinidades y las diferencias con la crítica marxista ortodoxa, que primaba los contenidos, en el análisis de FOKKEMA e IBSCHE, 1992, 103-163. Y más sumariamente en GARRIDO, 1996, 115-149.

social de la visión del mundo, pero quedaría falta de la peculiar impronta que sólo corresponde al autor. Desestimar el componente individual del mundo subjetivo sedimentado en la visión del mundo conduce a perder la perspectiva necesaria para estudiar una producción literaria que, siendo socialmente comprometida, se muestra tan versátil y polisémica que no podemos reducirla a un determinismo social poco provechoso. Ni el mismo Goldmann osa, finalmente, despojar al autor de su protagonismo en el proceso creativo, pues a él corresponde nada menos que plasmar en un discurso específico la conciencia ideológica común, siendo, por tanto, un mediador imprescindible:

Existe así, sin que puede afirmarse que el creador es simple reflejo de la conciencia colectiva, un nexo estrecho entre aquél y ésta, la obra corresponde a las aspiraciones y a las tendencias de la conciencia colectiva, y en ese sentido es eminentemente social; pero realiza también, a un nivel imaginario, una coherencia nunca o raramente alcanzada en la realidad, y en ese sentido es la obra de una personalidad excepcional y tiene un carácter marcadamente individual [GOLDMANN, 1971, 215].

Goldmann revela el origen de su visión del mundo en el significado que otorga Gouhier (a quien muy significativamente dedica su obra más importante) a la *Weltanschauung* y destaca su valiosa aportación a un análisis genético pese a establecer diferencias fundamentales en su utilización:

Gouhier [...] llama “concepción del mundo” a un instrumento conceptual de trabajo que me parece perfectamente justificado [...] y que resulta de la inserción de los escritos de un filósofo o de un escritor no en el conjunto de una conciencia de clase, sino en el de la conciencia y de la biografía individuales [GOLDMANN, 1968, 122].

Y acaba reconociendo sin ambages que, independientemente de las diferencias terminológicas, el estudio de una obra

debe desembocar en su comprensión y explicación genética tanto como expresión de una consciencia de clase cuanto como expresión de una conciencia individual. [*Ibidem*].

Es esta forma de entender la visión del mundo la que nos interesa, de modo que, finalmente, estamos más cerca de Gouhier que de Goldmann. O a medio camino entre ambos. Hemos de volver a insistir que, en nuestro caso, resulta imposible deslindar la andadura -vital y profesional- de López Mozo de las condiciones socio-históricas en que se desarrolla, y en ningún momento pierde de vista esa "conciencia de clase" y los imperativos éticos que acarrea, como vimos en el primer capítulo. Por otra parte, el individuo fuera de la relación con lo social resulta inconcebible, de modo que se pueden acentuar las conexiones entre el sujeto del discurso y su entorno histórico-social sin perder de vista una concepción individualista (aunque no lo sea a ultranza) del proceso creativo⁸.

Sin entrar en las abundantes críticas que ha suscitado la teoría de Goldmann⁹, hemos de apuntar que entendemos la visión del mundo como con-

⁸ En este terreno que se pretende flexible se mueven las precisiones de Eco, Pêcheux, o Rossiland, que marcan la necesidad de considerar al sujeto del discurso como uno de los elementos más importantes del contenido ideológico, y no sólo por su función mediadora, también por ser un sujeto concreto radicado en un contexto y "susceptible de remitir a condicionamientos que le trascienden". [Cfr. REIS, 1987, 34].

⁹ Méritos y deficiencias del estructuralismo genético de Goldmann se retratan en ALTAMIRANO Y SARLO, 1983, 149-156; en REIS, 1987, 107 y ss.; en BERENGUER, 1991, 43-52.; en CROS, 1992, 28; y por supuesto, a lo largo del reciente estudio que le dedica GARRIDO, 1996.

cepto distinto de esa “conciencia colectiva”, calificada de “ideológica”, aunque se relacione con ella, para apostarse en otra dirección que el mismo Goldmann apunta:

Esta visión global de las relaciones humanas y entre los hombres y el universo implica en este tipo de conciencia colectiva la posibilidad, y muchas veces la presencia efectiva, de un ideal de hombre y esto nos lleva a diferenciarlo del tipo de conciencia colectiva que hemos llamado ideológica, designándola con el término de *visión del mundo*. [GOLDMANN, 1971, 210].

Difícilmente separables, por otra parte. El componente ideológico es constante en la visión del mundo, de ahí que sus antecedentes identifiquen sin dificultad los términos que Goldmann trata de diferenciar. También Ferruccio Rossi-Landi se refiere a

ideología como visión del mundo de carácter sistemático. [ROSSI-LANDI, 1980, 50].

Con las premisas básicas que hemos establecido hasta aquí, podemos definir la *visión del mundo* como el punto de articulación de ideas, sentimientos, ambiciones y valores que convergen en la obra de creación para transmitir la imagen del mundo vivido y la valoración crítica que merece. La interpretación de la visión del mundo debe ocuparse de todos los componentes que contribuyen a su configuración, tanto formales como de contenido, e incluso debe contemplar sus sistemas de producción y de comunicación. El concepto de visión de mundo que manejamos se constituye como un instrumental metodológico capaz de articular las grandes estructuras en

que se inserta la actividad dramática sin relegar el complicado engranaje que une autor y espectador, y que a la vez supone un soporte fundamental de los contenidos ideológicos, tan pertinentes en todo teatro, y muy especialmente en el de López Mozo y coetáneos. La necesidad de establecer sistemas de inserción de ideología en el sistema dramático lleva a considerar la visión del mundo como un ingrediente personal que mantiene diversos tipos de relación con su condición social e histórica. La base de este concepto es rastreable en toda la crítica literaria del siglo XX, y las polémicas y derivaciones generadas en torno suyo dan fe de su potencialidad para acercarse a la obra literaria en general, con miras más amplias que las del puro estructuralismo y con la especificidad científica que reclama el estudio de la literatura teatral.

Una historia de la ideología en relación con la literatura está presente en la crítica y teoría literarias de muy distinto signo, que tratan de establecer o, al menos, de apuntar, la correspondencia entre ideología y literatura, no sólo en el hilo de ideas y temas recurrentes de un autor, sino también en su formalización expresiva, en su poética. Como resume M.A. Garrido en su estudio sobre la doctrina de Goldmann,

De muchas formas y por instancias críticas muy diferentes se ha reconocido la existencia de un mundo poético, de un universo imaginario de cada autor como *una* verdad del universo entendido desde una peculiar *Weltanschauung*.[...] Los diferentes mundos poéticos de cada autor, de cada obra, tendrían en común, por consiguiente, una manera peculiar de relacionar lenguaje y mundo exterior que se habría de manifestar en estructuras lingüísticas concretas. [GARRIDO, 1996, 52-53].

Si además de preocuparnos por el universo del autor, nos preguntamos por su forma de manifestarse en la estructura de un género, y entendemos que, por otra parte, está vinculado a un universo social, estamos acercándonos al concepto de visión del mundo que nos interesa¹⁰.

La inserción de lo social en el sistema dramático a analizar no impone un determinismo mecanicista, sino una relación dialéctica entre los elementos de un sistema social e ideológico y los de una obra dramática. Tal y como lo utiliza Goldmann,

los acontecimientos exteriores (por llamarlos así) marcan su impronta en el autor que los recibe y que a su vez los transmite, los intenta modificar, los inyecta en el devenir histórico al escribir su obra, que ni ella misma es ajena, una vez escrita, al conjunto de lo externo que influye sobre el autor. Clave sociológica y raíz de inconsciente colectivo pueden tener más que ver de lo que parece a primera vista. [GARRIDO, 1996, 137].

La glosa de Garrido simplifica la idea que subyace en el método de Goldmann, al que sólo el concepto de “visión del mundo” podrá resarcir de su obviedad poco científica, además de apartar la excesiva generalización que los sociólogos habían hecho de la “conciencia colectiva”, superficial y poco operativa. Es fácil, pese a todo, identificar la visión del mundo con la conciencia colectiva, y trataría de mostrar la coherencia del universo imaginario de la obra con el universo del autor y el universo social. Las famosas “homologías” estructurales de Goldmann son interpretadas como un intento determinista de recrear una suerte de mimesis de lo social en la obra literaria. Por supuesto, tal pro-

¹⁰ Para un buen análisis sumarial del concepto de *Weltanschauung* y su vinculación con el que usamos de visión del mundo, ver REIS, 1987, 15-17.

pósito resulta poco valioso si se trata de ajustar, aunque sea con calzador, la estructura de la obra a la estructura social con las homologías pertinentes. Goldmann, pese a posteriores interpretaciones, fue lo suficientemente lúcido como para no caer en una aplicación restringida y superficial del método, que es trascendido en su propia elaboración del análisis de Pascal y Racine [GOLDMANN, 1968]. Si renunciamos a establecer a priori esas homologías (que Goldmann aplica sobre todo a la novela en relación con la economía liberal en *Para una sociología de la novela*, y al teatro de Genet) hemos de buscar otras estrategias que delimiten la operatividad del concepto de visión del mundo y la inserción de lo social, de lo ideológico y de lo que haya de individual, en lo dramático. Como no se pretende llegar a una sociología de la obra dramática, sino que sería preferible un acercamiento desde la sociocrítica¹¹, vamos a tratar de comprender cómo la presencia de ciertos elementos del contexto socio-político y cultural pueden intervenir muy activamente en la estructuración de la obra analizada, incluso desde su misma génesis. No se trata de “trasplantes” de unas a otra, sino de la relación que establecen, que puede ser tan variada como se quiera, y que de ningún modo se reduce a “transmisión” o “modificación”, como señalaba sumariamente Garrido en la página anterior. En el caso de López Mozo, la negación y la subversión de esas estructuras es base de gran parte de su producción dramática, porque en su visión desencantada del mundo también cabe la rebeldía contra todo sistema. Visión del mundo susceptible de transformación en sus estrategias, y al tiempo, capaz de mantener la coherencia (funcional, más que lógica) de un sistema dramático. La visión

¹¹ En el sentido de que, en lugar de rastrear la representación mimética de la realidad en el texto, lo que dificultaría nuestro análisis dada la naturaleza del teatro de López Mozo, “la Sociocrítica presupone que todos esos datos sociales sufren un proceso de transformaciones que los codifica bajo unos componentes estructurales”. [CROS, 1992, 27]

del mundo es el espacio conceptual idóneo para la articulación de las coordenadas históricas y teatrales en relación con una estructura dramática concreta, por lo que deben hacerse visibles sus relaciones con las técnicas y procedimientos empleados. La variación de alguno de los elementos en juego, comportará, en mayor o menor medida, una alteración en los otros, que habremos de rastrear sin referencias excesivamente arbitrarias o generalizadoras.

En definitiva, la visión de mundo se manifiesta en todos los elementos del drama, tanto en su estructura externa como interna, en su significación ética y estética; y se configura a través de un discurso ideológico propio que supone la plasmación individual y concreta de unas estructuras colectivas e históricas. La visión del mundo se asienta en el sistema dramático operando sobre sus objetivos, contenidos e influencias, y cómo no, en las estructuras formales que precisa para su expresión teatral. Con esta premisa orientadora podremos comprobar que el sistema dramático de López Mozo, desde su eclecticismo y su variedad, responde siempre a una visión de mundo constante, que busca cauces diversos por los que fluir en busca de la mayor operatividad dramática.

7.2. *El teatro de la desilusión*

El título de esta tesis no es sino un intento de definir lo que consideramos núcleo generador de las significaciones que adquiere la visión del mundo en el sistema dramático de López Mozo: la desilusión. No se trata de entender la desilusión sólo como sentimiento personal ante el hombre, el mundo o la sociedad, sino también como actitud básica desde la que emprender acciones de cambio. El desencanto es elemento productor de una forma activa de

enfrentarse a la realidad (esa realidad hostil y cotidiana que refleja en sus obras) y se convierte en el requisito primero para que el hombre sea capaz de cuestionarse los principios de su existencia desde todas las perspectivas posibles. Rota toda esperanza optimista sobre la espontánea mejora del ser humano y sus circunstancias, se impone la necesidad de forzar la situación. Nada más reaccionario que la confianza en el devenir “natural” de la historia o de la sociedad, que sólo puede provocar la resignación o la queja. Es imprescindible reconocer las características de nuestra historia con la lucidez desapasionada del pesimismo, del que sabe de la tendencia humana a la dominación, a la opresión, y a la explotación, o de la cobardía para hacerles frente. Desde ahí, desde el trampolín de la desilusión, empieza el hombre a reconocer su derecho a cambiar las directrices de una sociedad injusta, y sobre todo, comprueba que si no se actúa colectivamente, lo que resta al hombre no es más que la sumisión y la derrota. Es así que esta desilusión lúcida es un concepto básicamente revolucionario, independiente de la consecución o el fracaso de sus expectativas. Para legitimar la condición humana, lo importante es no someterse a las exigencias sociales opresoras, no sucumbir al conformismo y la alienación, empeñarse en una transformación que no ha de dar tregua al poder establecido y a sus ansias de perpetuación. Si la pasividad es uno de los atributos de la ilusión, en el sentido de que induce a esperar algo por venir sin necesidad de ir a buscarlo, lo que hay que hacer es situarse en el extremo opuesto: el de un desengaño *activo*.

Éste es el sentido prioritario que adquiere la visión del mundo en el sistema dramático que estudiamos, pero no debemos soslayar un segundo significado, seguramente más inmediato y reconocible, porque delata su índole genética y su pertenencia al mundo subjetivo del autor. Es el dramaturgo quien

traslada su protesta ante el mundo, el hombre y la historia, su deseo frustrado de cambio y la experiencia del desencanto, a todos los constituyentes estructurales de sus obras. Su mirada decepcionada los selecciona y dispone para que informen de su particular registro de la realidad, y es ésta visión del mundo quien asigna unas formas y unas técnicas “efectivas” sobre cualquiera de los contenidos utilizados. Como está inevitablemente presente en todas las piezas analizadas, confiere cierta uniformidad a la variedad de temas y técnicas convocados. Como veremos enseguida, la subjetividad del dramaturgo busca sus propias estrategias para fluir sin necesidad de recurrir a alguno de los actores, y siempre se manifiesta en los términos que impone la visión del mundo.

Toda la trayectoria de López Mozo puede trazarse en torno a este concepto-eje, utilizando la desilusión como un instrumento capaz de articular elementos formales y de contenido. En la primera parte de su producción asienta al ser humano en la inacción que proviene de un reconocimiento erróneo de la realidad. Precisamente las ilusiones y las esperanzas sumen a los personajes en la inactividad que conforma el estatismo básico de las primeras piezas. *Los novios* mantienen la ilusión de su felicidad, aunque estén sometidos al aburrimiento más atroz; el matrimonio de *La renuncia* experimenta ya la desilusión en un futuro que se somete a las tiranías de las presiones sociales, pero se sostienen en la confianza de ocultar su situación, en mantener la *ilusión* de su felicidad y normalidad ante los otros; Pipo (*El retorno*) renuncia a la acción acunado por los entretenimientos a los que accede (el erotismo, el trabajo) tras la desilusión de poder hacer algo que no sea sólo hablar: La decepción, en todos los casos, se convierte en una parálisis desencantada y repetitiva, sin apertura hacia el exterior.

Para llegar a las constantes que rigen esta visión de mundo, López Mozo

procede primero a desmontar todas y cada una de las *ilusiones* construidas para arropar al ser humano y deja al descubierto su desvalimiento y su impotencia. Empieza por descomponer la supuesta consistencia del ser humano, su capacidad racional, su integración armónica en el mundo y en la sociedad. Para ello, lo despoja de todo refugio: su identidad, Dios, el amor, la comunicación... Aquí se encuentra la semilla del teatro del absurdo que ha sido considerado

exponente de lo que parece ser la actitud más genuina de nuestro tiempo [ESSLIN, 1966, 14],

y que se puede definir con términos muy próximos a los que estamos utilizando para referirnos a la visión del mundo de López Mozo:

El eje de esta actitud es su sentido de que las certidumbres y supuestos fundamentales e inamovibles del pasado, han sido barridos, han sido puestos a prueba y han resultado ineficaces por ser algo así como *ilusiones infantiles*. [*Ibídem* (La cursiva es mía)].

Y así es, precisamente, como nos las muestra López Mozo en su primera producción al exhibir el esqueleto de la existencia sin los parapetos religiosos, metafísicos o trascendentales que la protegen. La inmadurez infantil que resulta de ese proceso afecta a todos los personajes de las piezas citadas, y también a los de *El testamento*, *El caserón*, *¿Es la guerra!*, *Collage Occidental*, o *Réquiem por los que nunca bajan y nunca suben*.

La tensión generada entre las categorías básicas que muestra el teatro de López Mozo, cuyo funcionamiento puede simplificarse en el enfrentamiento entre el individuo y su medio social, se inclina visiblemente del lado de las estructuras sociales, que llegan a anular o destruir las posibilidades de

felicidad -y de dignidad- del ser humano. De modo que no importa de qué tipo de personajes se valga, porque todos ellos han abandonado los atributos de su condición individual -la libertad, la acción, el deseo- y sólo merecen ser designados por su rol social: madre, hija, camarero, nieto, alcalde, policía, agricultor, etc. E incluso éste pueden llegar a perderlo para convertirse en seres anodinos en los que nos cuesta reconocer algo más consistente que lo que puede llegar a denotar lo genérico de su denominación, son sólo *él, ella, hombre, mujer*. Si tienen nombre propio, éste pierde todo atributo denotativo, y las pistas significativas proceden, paradójicamente, del vacío de los nombres con los que el autor nos los presenta; Moncho, Mimí, Pipo, Mosca, etc. De ahí a la cosificación de la máscara y del maniquí, y después al pelele y a la marioneta, hay sólo un paso. En su segunda etapa, estos seres innominados conviven con otros de la más inmediata realidad, pero que siguen interesando sólo como parte de un todo: los jornaleros, los anarquistas, los soldados, etc. El predominio del protagonismo social que hemos analizado en el capítulo anterior está significando direcciones no tan alejadas como a primera vista pudiera parecer de las que establece para sus personajes en las piezas iniciales.

La evolución de los signos (lingüísticos en el ejemplo que nos ocupa, pero también no lingüísticos) que identifican los *dramatis personae*, acusa el triunfo de las estructuras sociales sobre el individuo, que sólo en algún caso, como en *El testamento*, arroja una última esperanza de cambio. Porque aquí, en este proceso de degeneración del ser humano, en su incorporación a machamartillo en un medio social del que no puede disentir, se gesta el profundo sentimiento de desilusión que alumbra los inicios teatrales de López Mozo. Y desde la primera página de la obra dramática, desde la relación de

personajes, hasta el final, se nos está contando el progresivo deterioro de las expectativas del hombre contemporáneo.

El teatro del Absurdo, y su desarrollo en la obra de los dramaturgos que nos interesan, denuncia, incluso formalmente, el mundo cerrado, sin esperanza, sin apertura, que se ha creado el ser humano para atravesar el siglo XX. El estatismo de algunas obras de López Mozo, la interrupción de un conflicto incipiente que se elude explícitamente o los numerosos conflictos ciegos, la desaparición de la individualidad de los personajes, los automatismos y simbolismos..., son síntomas de la especial relación del autor con el mundo en que se halla. La estructura interna del drama ha de acusar forzosamente la pugna entre un mundo caótico, confuso, inaprehensible, y a veces hasta innombrable, con el mundo organizado y con sentido evidente que espera el receptor¹².

La desavenencia entre el mundo desestructurado que transmite el autor y el mundo convencionalmente organizado afecta a todas las piezas, incluidas las más crípticas. La soledad, el aislamiento, la dificultad o imposibilidad de comunicación; la sujeción del individuo a las presiones externas degradantes, al mecánico conformismo de la sociedad, y las no menos degradantes presiones internas -las ansiedades que surgen de la inseguridad de la propia identidad y de la certidumbre de la muerte- tal como aparecen integradas en sus primeras piezas, no logran encubrir el verdadero drama del ser contemporáneo, que no es sólo de índole existencialista. A esta dirección se le superpone, a

¹² Las obras de Ionesco, por ejemplo, pueden ser analizadas desde la negación de postulados (determinismo débil, memoria común, posibilidad de vaticinar el futuro, informatividad, identidad, verosimilitud, coherencia semántica del texto, etc.) que son esenciales para la comunicación convencional [V. FOKKEMA e IBSCHE, 1992, 212-214]. El análisis es aplicable a muchas otras obras de autores empeñados en hacer consciente al receptor de las convenciones que atenazan la comunicación, no sólo como experimento crítico en sí mismo, sino con el fin de dismantelar también los valores sociales implicados en los estereotipos formales. A ello se dedica López Mozo en las piezas de corte absurdistas y en todas aquellas que utilizan procedimientos paródicos.

veces en colaboración, a veces eclipsándola, la protesta contra lo mortífero de la actual civilización mecánica y burguesa, la pérdida de valores reales o sentidos, y, en consecuencia, la degradación de la vida. Se ataca a un mundo que ha perdido su dimensión metafísica y ética, en el cual los humanos carecen ya del valor de enfrentarse a su propia existencia y a la realidad en la que se desarrolla. Tras el proceso vivido por los personajes desde la trilogía inicial hasta la impotencia de *El retorno*, sólo queda convertirlos en seres sin voluntad, elementos de coleccionista o muñecos sin otro destino que acercarse aceleradamente a la muerte, como sucede en los happenings *Negro en quince tiempos* y *Maniquí*.

Y si es cierto que en el teatro del Absurdo aparecen los motivos que expresan la visión del mundo desolada que caracteriza a López Mozo, hemos de ver en su obra una trascendencia más que insinuada, sea o no consciente, hacia la presión que se codifica de acuerdo con signos sociales. Si la reflexión existencialista se produce en un entorno de dominio y censura, acaba inclinándose hacia la vertiente de lo social, de modo que el absurdo que encontramos en López Mozo, aunque comprenda rasgos del absurdo existencial, es, sobre todo, un *absurdo social*. Imposible mantener la ceguera sobre el entorno o disfrazarla de mera angustia vital. Por eso es singular el mecanismo que opera en la transmisión de la visión del mundo en el teatro del Absurdo:

un sentimiento de impotencia se apodera de la mente del hombre occidental de hoy cuando se enfrenta con el intrincado mecanismo del mundo moderno y advierte su *impotencia individual* para hacer sentir su existencia en esta extraña máquina. Un mundo que funciona misteriosamente, fuera de nuestro control consciente, nos parece absurdo. [ESSLIN, 1966, 173. (La cursiva es mía)].

Esta visión terrible de un ser entregado al mundo sin posibilidad de adaptación es la que conduce a la desilusión profunda que postulamos. La “impotencia individual” ha de corregirse en la acción colectiva que se defiende en el segundo bloque de la producción de López Mozo, por eso la evolución de su obra dramática mantiene la coherencia que le proporciona una visión del mundo constante pero no estática. Y el entorno social vivido por López Mozo ha de estar necesariamente presente. Puede resultar más visible o más reconocible en las piezas del segundo bloque, quizás porque ya no pretende eludir la censura, quizás porque ésta ha empezado a relajarse, pero insistimos en que la realidad española se retrata desde su primera pieza bajo el signo del desencanto¹³.

Conviene confirmar desde ahora que, aunque en algunas piezas la visión del mundo pueda ser, aparentemente calificada de *trágica*, los rasgos que definen la conciencia trágica resultan incompatibles con su producción. Si lo trágico surge del conflicto entre la legalidad establecida y su violación -legítima- por parte de un individuo, las consideraciones de Hegel, Schelling, Kafka, Nietzsche, Goldmann¹⁴, etc. sobre los conceptos que la delimitan alejan al teatro del absurdo tanto como al épico de su radio de acción. No vamos a entrar en argumentos particulares, pero baste indicar la desarticulación en el teatro que nos ocupa de nociones que determinan lo trágico: libertad y necesidad, héroe trágico, voluntad, certidumbre sobre el hombre y la vida, sustancia divina, fatalidad, etc. Incluso en el teatro comprometido de influencia brechtiana

¹³ En los análisis precedentes hemos insistido en la codificación de referencias a la situación social y política española, especialmente en *El testamento* y en *El retorno*, sin olvidar las pautas que ofrece el propio autor sobre *Los novios* y *La renuncia* acerca de su inmediatez social.

¹⁴ Peter Szondi comenta las definiciones más representativas de hasta doce autores sobre la poética de la tragedia y la filosofía de lo trágico en SZONDI, 1994, 175-227. Para la visión trágica en la teoría de Goldmann, ver GOLDMANN, 1968, 13-108.

se han quebrantado los componentes trágicos desde los orígenes de la formulación del teatro épico:

La oposición de Brecht a la tragedia no arrancó de la disolución de lo individual, sino de una constatación de la crisis general de la “legitimidad”, de la crisis general de los “valores”, en que se habrían visto envueltos tanto los valores colectivos como los individuales [...] la concepción de “sociedad” y de “hombre” como “valores eternos”, cuando éstos habían devenido *más que problemáticos* [SÁNCHEZ, 1992, 83].

Es decir, cuando ya se ha confirmado la ruptura con el *mundo de la vida* y es preciso replantearse las relaciones con el mundo y con el hombre, incluidas las vías y métodos para comunicarse. La ausencia de ilusiones y de soluciones fáciles es el punto de partida para establecer un programa de acción fiable, construido no sobre dogmatismos de ningún género, sino sobre la necesidad de despertar la conciencia del hombre, aunque ello comporte un *shock* de pesimismo. La obligación del dramaturgo pasa por una búsqueda desasosegada de los aspectos del mundo y de la sociedad que atenazan al hombre y su funcionamiento en la realidad, para desenmarañar la multiplicidad de las apariencias y descubrir sus trampas. En ese dilema de mantener una desesperanzadora búsqueda de soluciones, aun cuando la realidad se empeña en negar su posibilidad, es donde reside la visión de mundo de López Mozo, que vuelve a desdecir su filiación con la ortodoxia absurdista porque el autor sí supone un significado para el mundo, sí desea creer en su posible transformación, aunque se empeñe en mostrarse fuera del alcance humano. Es una visión profundamente sombría cuya única salida reside en la superación de las limitaciones individuales a costa del impulso colectivo.

Una vez enfrentado con su auténtica condición, sin falsas esperanzas que lo paralicen, el hombre puede empezar a reconocer nuevas formas de actuación que rompan con su pasividad. Baste recordar que a este planteamiento dedica una de sus piezas más singulares: *El retorno*. Ahora bien, no es suficiente ese reconocimiento individual si no va acompañado de una acción colectiva. Y este es un rasgo fundamental para entender por qué incluso en las primeras obras, aquéllas que fueron acusadas de solipsismo y de desatención a la realidad, López Mozo estructuraba los componentes del drama dejando transparentarse un poderoso vínculo social, tal como hemos comprobado en la articulación de su sistema dramático. Porque si todo lo expuesto hasta ahora pertenece a las bases del pensamiento contemporáneo, del que el absurdo es sólo una muestra, lo que sí es privativo de la visión de mundo de López Mozo es su plasmación y su funcionamiento en las obras que analizamos. La imperiosa toma de conciencia sobre la circunstancia del hombre ha de conducir al deseo de cambiarla, y ese deseo se produce de forma individual, resultado de un conflicto que es interno y no externo. Pero una vez asumido, ha de incorporarse a una acción colectiva, exteriorizada, para que sea efectiva. De este modo, la oscilación entre individualidad y sociedad se resuelve en su necesaria articulación dialéctica. Sólo a través de una acción colectiva de índole social e histórica puede el hombre alcanzar la dignidad individual que se le atribuye en tanto ser humano. De lo contrario, puede verse reducido a un maniquí, un pelele, un objeto... O, dicho de otro modo, la búsqueda de la integridad personal ha de conducir a un movimiento de justicia solidaria. Y, a la inversa, sólo un nuevo orden basado en la equidad y los derechos humanos puede garantizar el desarrollo del hombre íntegro. Se trata de la misma búsqueda que el teatro occidental había emprendido a principios de siglo y que había ido depu-

rando el concepto de *hombre* (de *hombre nuevo*) durante su periplo por el expresionismo, el marxismo y el teatro de Brecht¹⁵.

El esfuerzo que surgiendo de la esfera de lo individual ha de insertarse en una acción colectiva puede descubrirse en muchas de las formalizaciones expresivas de sus obras, incluso sin recurrir a los componentes temáticos, en los que se revela más evidente. El núcleo de lo que hemos considerado segunda sección de su trayectoria, vendría a mostrarnos al hombre ya inmerso en un contexto socio-histórico en el que plantearse la lucha contra el sistema establecido. De nuevo la desilusión nos informa de las casi omnipotentes estructuras de poder que someten los intentos de rebelión y el fracaso aparece una y otra vez en sus finales abiertos. Las causas de esa derrota del individuo por la sociedad nos dan la clave de la visión del mundo: no es posible enfrentarse al poder a costa del sufrimiento personal (*Guernica*, *Los sedientos*), ni olvidando cuál es el verdadero enemigo (*Anarchía 36*, *La Lozana*, *¡Es la guerra!*), ni pactando con los intolerantes (*Compostela*). Sólo una actuación colectiva, consciente y bien dirigida, puede abrir las puertas a un futuro más halagüeño, pero que siempre ha de permanecer alerta (*Espectáculo Andalucía*, *El caserón*) porque el poder tiende a perpetuarse en las estructuras sociales, en sus prácticas y en los valores que predica. De modo que el autor nos niega cualquier atisbo de esperanza fácil, cualquier comodidad en su concepto y en su expresión del mundo para empeñar al hombre en un proyecto inacabable que es, pese a todo, el único posible.

¹⁵ Ese concepto era básicamente utópico, y se puede rastrear en el teatro de López Mozo con tantas contradicciones y conflictos como en sus predecesores. Las palabras de Brecht: "El único medio que tiene el individuo para modificar el mundo es modificarse a sí mismo", identifican un aspecto fundamental de la visión del mundo depositada en la obra que estudiamos [Cfr. SÁNCHEZ, 1992, 151-155]. Tal postura se desvincula del Absurdo, que se niega a caer en la perversa ingenuidad de recrear un ser humano distinto y mejor.

7.3. El componente social de la visión del mundo

Nada más fácil que reconocer en la visión de mundo que hemos establecido la ideología de aquellos que, enfrentados a la dictadura y a sus múltiples formas de represión, tampoco comulgaban con muchos de los presupuestos del “mundo libre y desarrollado” que exhibía la democracia occidental. Desde luego hay una conciencia de clase en la visión de mundo de López Mozo y muchos rasgos que permiten el paralelismo con otros autores, pero también hay un considerable bagaje personal. Lo que define la peculiaridad de López Mozo es que su visión de mundo no se atreve a señalar una respuesta definitiva, y tampoco se detiene ante el posible desmoronamiento de toda utopía que no advierta el peligro de encomendarse a la naturaleza humana. Esta “desconfianza metódica” le permite explorar numerosas variantes temáticas cuyos sentidos ideológicos se configuran a través del conjunto de sus obras, y no desde la perspectiva restringida de cada pieza considerada de forma aislada. La fluidez que permite a la visión del mundo incurrir en contenidos muy diferentes se corresponde, a su vez, con otro de los rasgos que lo singularizan frente a otros autores con los que comparte un sustrato ideológico común. El movimiento entre distintas tendencias teatrales no obedece sólo a una causa evolutiva, sino que siempre concluye expresando componentes fundamentales de una permanente visión de mundo, capaz de permanecer fiel a sí misma a través de los cambios y que, lejos de anclar las estructuras dramáticas, las somete a todo tipo de experimentaciones. Porque si se trata de abrir los ojos (también los del espectador), de romper las acogedoras ilusiones personales, se puede empezar dinamitando las teatrales, las que impone un concepto convencional de las posibilidades dramáticas, incluidas la producción, la realiza-

ción y la recepción. En esta tarea, realizada desde un proyecto personal, el Nuevo Teatro de López Mozo convoca y acompaña el trabajo de dramaturgos y directores españoles y extranjeros que están manifestando con sus cambios en las estructuras teatrales un deseo de transformación más ambicioso: el de las estructuras sociales que lo soportan.

El trabajo teatral de la España de los 70, sus agrias y enfervorizadas polémicas, sus discutibles realizaciones, sus tanteos de soluciones..., están proclamando la tensión dialéctica entre una configuración ideológica y la capacidad de representación y de problematización del teatro, siempre mediatizada por el carácter de las informaciones ideológicas y por su funcionalidad pragmática. La gran discusión entre *realistas* y Nuevo Teatro, mera muestra de la que enfrentó en todo el mundo realismo-naturalismo/vanguardia, estriba en la operatividad de las técnicas literarias para activar el componente ideológico, que afecta también a la vieja polémica tradición/innovación. La utilización de ciertos signos dramáticos, la virtualidad de manifestación ideológica de esos signos, la vinculación a códigos literarios instituidos o su subversión, las reacciones ideológicas que pueden provocar en los receptores, las consecuencias de orden pragmático activadas por estrategias discursivas particulares, la propia selección de modos y subgéneros teatrales..., todos esos elementos que conforman las tendencias teatrales podrían explicar las verdaderas diferencias entre dramaturgos que, compartiendo básicamente la misma ideología, se enfrentan al proceso de comunicación teatral con distintas concepciones acerca de su eficacia sociocultural.

A este respecto, el teatro de López Mozo sostiene una coherencia capaz de agrupar las estructuras dramáticas más variadas. Se trataba de atacar no sólo los valores ideológicos dominantes, sino sus mismas formas de expresión.

Romper con la convención teatral, que en España se había vuelto tan rancia y tan provinciana, suponía un grito más de rebeldía: significaba también dinamitar aquello que se pretendía imponer como valor único. La sistemática violación de los principios dramáticos conducía necesariamente a un cambio de los sistemas de producción, y ponía en entredicho las relaciones económicas en que se sustentaba el teatro y las funciones de cada uno de los integrantes del proceso dramático. El propósito de no enfrentarse al sistema establecido (ni siquiera al teatral) con las reglas de juego impuestas, exigía a los autores ser capaces de crear otro lenguaje, otra relación con el espectador, otro teatro, en definitiva, que permitiera más libremente la expresión de una visión de mundo que se pretendía también nueva, y que, en el contexto español, quería ser la ruptura con la inercia y el silencio que había provocado el franquismo en la disidencia española. Un “nuevo teatro” que pusiera en jaque el teatro oficial y visible había de arrastrar consigo la oposición inflexible de la Censura, de la empresa y la crítica establecidas, del propio público, e incluso, de otros dramaturgos -los *realistas*- que compartían muchos de los principios éticos e ideológicos, pero no estéticos, de los más renovadores. Para éstos, resulta imposible transmitir una visión del mundo al margen de sus formas de expresión, de tal forma que habían de utilizar procedimientos adecuados al mundo que se quería comunicar.

Si el ataque sistemático a la estructura interna del drama tradicional -acorde con nuevas visiones de mundo- trajo de cabeza al público bienpensante europeo que había conocido las delicias del Absurdo o la ofensiva del teatro épico y sus derivaciones antes que el español, aquí apenas se consintieron semejantes *desmanes* a éstos que fueron llamados imitadores o plagia-dores de los dramaturgos extranjeros (con lo poco que gustaba lo que no

fuera auténticamente “español”). Y no sólo por motivos directamente políticos. El espectador teatral de clase media que acude al teatro espera, cuando menos, un drama que presente un mundo organizado y con un sentido comprensible sin dificultad, donde todo pueda ser ordenado de acuerdo con una lógica y una mimesis de lo real reconocible. Lo que se encuentra en el Nuevo Teatro (lo que se negaba a encontrarse) era ese mundo caótico, inaprehensible, confuso y oscuro que le costaba comprender. O que le exigía algo más que una opinión por respuesta. En esa pugna reside parte de su indudable efecto apelativo: en prescindir de la perezosa condición del espectador, aunque con el tiempo fuera perdiendo su capacidad de impacto por el desgaste de fórmulas repetidas.

Más contradictorias resultan, vistas desde ahora, las críticas que algunos de los realistas, también enfrentados al sistema franquista, esgrimieron contra la vanguardia del Nuevo Teatro, tal y como referíamos en el primer capítulo. López Mozo, como otros de los más innovadores dramaturgos de la España franquista, tuvo que someterse al sentimiento de rechazo generalizado desde la estética ortodoxa de izquierdas que establecía que la información artística crece en detrimento de la información ideológica. Incluso posturas menos radicales apuntan que

la novedad tiende a producirse sobre todo al nivel de los procedimientos de manifestación ideológica, esto es, de las soluciones técnico-discursivas que plasman sentidos ideológicos ya consagrados. [REIS, 1987, 29].

La interpretación que aplicamos a la obra de López Mozo, como al teatro vanguardista en general, apunta en sentido contrario. Si el sentido ideoló-

gico es obvio (también para la censura), pero codificable, al menos se constata la vocación de dismantelar los modos consagrados del teatro que seguían dominando durante el franquismo desde la primera posguerra. Y eso supone ya un acto de rebeldía no exento de cariz político, del mismo modo que el propio López Mozo analizaba su adscripción a los grupos de teatro independiente o su filiación a la creación colectiva como una forma diferente de producción, como un jaque al sistema que los desprecia y los condena al silencio, en definitiva, como una opción política.

El mero hecho de utilizar el género dramático como vehículo de expresión de la disconformidad no es en absoluto casual, especialmente si tenemos en cuenta las incursiones de López Mozo en otros géneros. Hay mucho de imperativo ético en tal elección, avalado por el secular impacto social del teatro, que lo ha convertido tradicionalmente en punto de mira privilegiado de los sistemas censores. Si además el autor trabaja alentado por un compromiso social y político, entonces su contribución al cambio, a la reflexión o a la toma de conciencia, puede adquirir dimensiones nada desdeñables. El carácter colectivo del proceso teatral no es la única causa de esa repercusión social, sino que en la misma estructura de la obra dramática reside gran parte de su potencial revolucionario, de esa energía que todo el teatro innovador ha querido canalizar. Y es que, amparando la visión del mundo y proyectándola sobre el espectador, el discurso del autor mantiene en el teatro una peculiaridad que lo distingue de sus posibilidades en otros géneros y se mantiene como uno de los rasgos esenciales del texto dramático. Ubersfeld lo establece de forma categórica en uno de sus “corolarios”:

todo discurso en teatro tiene dos sujetos de enunciación -el personaje y el yo-autor- y dos receptores -el otro y el público-. La ley de

la doble enunciación es un elemento capital del texto de teatro; ahí se sitúa la falla inevitable que separa al personaje de su discurso y le impide constituirse en verdadero sujeto de la palabra. Cada vez que un personaje habla, no habla él solo; el autor habla simultáneamente por su boca; *de ahí el dialogismo constitutivo del texto de teatro*. [UBERSFELD, 1989, 101].

El dialogismo aparece así como rasgo de lo específicamente teatral, de la *teatralización*, y exhibe su capacidad para organizar todos los componentes de la estructura dramática. La doble enunciación del discurso teatral (el conjunto de mensajes emitidos por el autor) exige dos estratos textuales con sus correspondientes sujetos, receptores y situaciones comunicativas, lo que nos lleva, como sentencia Ubersfeld, a

un proceso de comunicación entre “figuras”-personajes que tiene lugar en el interior de otro proceso de comunicación: el que une al autor con el público; se comprende así que toda “lectura” que se oponga a la inclusión del diálogo teatral en el interior de otro proceso de comunicación no puede por menos de errar el efecto de sentido del teatro [*Ibidem*, 177].

La obviedad de la cita resulta pertinente porque tratar de interpretar piezas como *El caserón*, por ejemplo, sin tener en cuenta la relación de López Mozo con el régimen franquista invalidaría el significado de la alegoría, tanto como en el caso de *Compostela*. Incluso *Anarchía 36*, vista la crítica sobre los comunistas y los anarquistas, exige una interpretación basada en su concepto de libertad y en las relaciones que establece con el receptor. Y ya hemos atendido a la vinculación con el contexto histórico de sus primeras piezas, sin cuya constancia no podríamos descifrar su verdadero alcance.

A la misma dimensión social del género dramático y de la visión del mundo que aporta apuntan las reflexiones de Ángel Berenguer:

La creación teatral posee, en razón de su propia entidad artística, una singular capacidad de clarificación de los momentos históricos en que se genera, en tanto que adopta, como acto comunicativo, modalidades de recepción que revisten en todos los casos una dimensión colectiva. Ello contribuye a incrementar notablemente las implicaciones sociológicas de los procedimientos analíticos adoptados, los cuales, sin embargo, no deben sustraerse a la consideración primordial de los factores estéticos [BERENGUER, 1998, 15]

Es así que un intento serio de estudiar las condiciones de producción de los dos procesos de comunicación ha de remitirse a la coyuntura socio-histórica precisa y extenderse más allá del análisis semiológico para situarse en una semiótica de la ideología, con todas las implicaciones políticas, sociales, pero también teatrales y literarias, que ello supone. En resumen, ocuparnos de la visión de mundo como de un sistema organizado que funciona en relación con las estructuras dramáticas, no significa supeditar lo literario a lo ideológico -o lo histórico o lo biográfico o lo sociológico-, pero se han de utilizar esas referencias porque salen a cada paso en el recorrido de la interpretación. Leer las obras de López Mozo y contemplar su evolución sin tener en cuenta su relación con el espectador o las condiciones en que se escribe teatro en los 60-70 es una lectura forzosamente reductora. La profunda implicación social del Nuevo Teatro es ampliamente reconocida y destacada por toda la crítica y por sus propios protagonistas. Ahora bien, es preciso subrayar que esa vinculación adquiere fuerza no sólo por ser la obra dramática dominio de proyección del espacio social, o por las preocupaciones técnico-formales que se derivan de

ello, sino que, además, es una ideología determinada uno de los aspectos más sobresalientes de la dimensión social de las obras de López Mozo. Quizás afirmaciones tan tajantes como las de Sánchez Vázquez no sean muy pertinentes en otros periodos o en otras obras, pero se ajustan con precisión al hecho teatral que nos ocupa:

El condicionamiento social se manifiesta, ante todo, a través de los ingredientes ideológicos que se plasman e integran en la obra artística. [SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1975, 25].

Todas las posibles manifestaciones de una ideología y de una visión del mundo en la obra dramática sufren un proceso que, cuando opera desde situaciones de conflicto, de censura, de problemas de producción y difusión, revela de forma más ostensible las eventuales estrategias de inclusión en el discurso. La existencia de censura conduce a mecanismos de ocultación o de disfraz, que tratan de disimular, más que de sofocar, los principios ideológicos que no pueden ser expresados. Consciente o no, la visión de mundo, si es desvinculada y disconforme, va a fluir a través de un discurso que, aunque no es enteramente críptico, debe ser decodificado. Y es en el mismo proceso de codificación donde la visión de mundo opera sobre la estructura dramática y consigue poner en relación los mundos de los que hablaba Habermas. Convendría comprobar cómo la recurrencia a idénticos códigos, símbolos y estrategias de ocultación, sirve para elaborar un repertorio común a muchos dramaturgos españoles en una situación compartida. E incluso fuera de España, en países sometidos a regímenes totalitarios, se repiten, especialmente en el teatro, los mismos signos de representación del poder, como si realmente se estuviera expresando, a través de un código especializado, una actitud común de recha-

zo¹⁶. Las indeterminaciones de tiempos y espacios, la carga de simbolismo, la irracionalidad de los diálogos, el recurso a la Historia para ilustrar el presente, la máscara y la parodia, lo grotesco, las figuras y los animales que sustituyen personajes..., son estrategias discursivas que tienden a la codificación de un discurso estético que se plantea fuertes implicaciones pragmáticas. Su utilización recurrente no depende de grados de originalidad, sino que parece exigir una reflexión profunda y sistemática sobre la realización de la ideología en la obras del teatro de vanguardia occidental.

7.4. La individualidad y la visión del mundo

La utilización de procedimientos técnico-literarios como los recién citados se prestan a ser analizados en virtud de su significación ideológica, al igual que los tratamientos sobre otros elementos dramáticos, como el personaje o el espacio. Pero donde vamos a encontrar más sugerente la fuerza de la visión del mundo es en la expresión de la **subjetividad**, muy estudiada en el género narrativo, hipertrofiada en el lírico, y apenas desbrozada en el dramático, donde se suponía que el autor no tenía el don de la palabra ni la capacidad de actuación propia del narrador o el poeta, sino que dependía de la palabra y de los actos de unos personajes. Ahora bien, en la misma estructura de la obra dramática, en el dialogismo que la sustenta, encontramos los espacios donde opera

¹⁶ Algunos ejemplos del teatro latinoamericano, como los analizados por Villegas [1991], por Fernando de Toro [1987] o por Cros [1992], dan fe de esas similitudes formales -y no sólo temáticas- generadas en y contra una situación política -la dictadura- que reprime cualquier gesto de disidencia. Imposible explicarse sólo a través de la influencia o la mimesis de autores "extranjeros", como pretenden los más críticos con las innovaciones dramáticas.

la subjetividad birlada al dramaturgo, donde la visión del mundo empieza a dotar de consistencia a un conjunto de signos que no son ya sólo teatrales, dramáticos o estéticos, sino que remiten a unos significados ideológicos y pragmáticos precisos.

El género teatral impone unas necesidades técnico-discursivas de naturaleza compleja desde el mismo acto de enunciación. Como hemos apuntado anteriormente, es preciso delimitar el auténtico discurso del autor, embozado con frecuencia tras los personajes (casos paradigmáticos como los de Malina en *Matadero solemne*, o Elvira en *Espectáculo Andalusía*), tras las acotaciones y cómo no, en el modo de ofrecernos el universo teatral¹⁷. Ciertamente que en ocasiones es preciso someter una obra a varias lecturas para distinguir cuál es la voz del dramaturgo, pero en el caso de López Mozo no suele resultar complicado hallar su verdadero discurso. El conjunto del texto dramático, incluidos los signos de la representación, están hablando por esa “voz ausente” que es todo autor teatral, de modo que lo que más claramente podemos identificar como perteneciente al dramaturgo, y no al personaje, es toda la capa espectacular que nos dice cómo y en qué condiciones se realiza el discurso del personaje. Por ejemplo, el recurso a la cosificación farsesca que utiliza varias veces en *Espectáculo Andalusía* afecta siempre a los personajes que pertenecen al mundo del señorito, no al de los jornaleros; la palabrería huera y prepotente del Retaguardista se opone al silencio inteligente de Joan Brossa, la actitud dolorida de Malina contrasta con la violenta alegría de la multitud de *Matadero solemne*, etc. Así, mediante todo tipo de oposiciones -en el texto literario y en el espectacular- entre los polos del conflicto dramático, el autor sitúa una serie de

¹⁷ En el epígrafe referido al lenguaje, al final de este capítulo, se especifica la inserción del discurso del dramaturgo en el texto dramático.

valores que es fácil identificar como los suyos, porque es él el único encargado de colocarlos en la capa didascálica. En el teatro documento, en teoría el que presenta mayor querencia objetiva, es imposible no situar el discurso del autor en la misma selección y disposición de los signos ofrecidos, sean visuales o sonoros. Su fuerza no reside tanto en la desviación en que la exposición teatral incurre respecto a la reproducción documental, sino en la elaboración que erradica la anécdota de su contexto -o que lo amplía hasta acoger el del autor- y lo convierte en muestra de un mundo tamizado por la visión desoladora que lo caracteriza, o, en términos de Habermas, es la nueva construcción la

que nos hace *ver el mundo de un determinado modo*, que nos abre los ojos; por esta vía los medios retóricos de que la exposición se vale abandonan la esfera de las rutinas comunicativas y cobran vida propia. [HABERMAS, 1991, 245. (La cursiva es mía)],

esa vida que sólo el autor puede otorgarles de acuerdo con su visión del mundo. Los datos históricos que nos da el dramaturgo con tanta fidelidad en *Anarchía 36*, no sólo son el marco de la acción representada, van más allá al establecer vínculos con una ideología que recurre a mostrar, a exhibir, a denunciar, finalmente. Las películas proyectadas en *Guernica*, el mismo cuadro que le sirve de impulso, como las imágenes de *Compostela*, están situando también al autor en relación con el conflicto y lo hacen sin ambigüedades -siempre del lado de las víctimas- gracias a la conflictividad que adquiere lo percibido como “real” o lo histórico. Convertidos “los hechos” en inaceptables a la vez que en irremediables, sólo queda un compromiso sobre la neutralización de las fuerzas o valores que hacen posible que tales cosas sucedan. Y es entonces cuando al rechazo a lo representado le responde otra negación situada en el mar-

gen “extra-teatral”, una negación de las estructuras de la “realidad”, aquellas a las que quiere llegar el autor.

La práctica del teatro histórico en la dramaturgia española de posguerra -recurso común tanto a los *realistas* como al Nuevo Teatro- se convierte en buen ejemplo de la utilización de una estrategia compartida adaptada a visiones del mundo individuales, aunque el propósito sea similar. Las reflexiones de Pérez Stanfield inciden en la particular relación del autor con la historia como muestra de su conexión con el presente y defiende su singularidad:

La relación de cada uno de estos autores con la Historia no es un fenómeno de carácter estrictamente especial y aislado; es un componente muy importante de la relación del dramaturgo con la realidad y con la sociedad que le rodean. Existe una compleja conexión entre la relación del autor con el presente y su relación con la Historia; pero, más aún, la estrecha relación entre el dramaturgo y los problemas sociales de su época es lo que define su relación con la Historia. Precisamente, la conciencia de los problemas sociales de nuestra época es lo que impele a estos autores a ‘revelar’ o ‘desvelar’ aquellas tendencias particulares que han conducido objetivamente al momento presente y subjetivamente a su estructura social, nivel de desarrollo y lucha de clases. [...] la reinterpretación histórica conlleva una propuesta -explícita o implícita- de la ideología particular del que la hace. [PÉREZ-STANFIELD, 1983, 274-275].

Si para un receptor con un buen nivel de *competencia* para interpretar una obra, resulta fácil descifrar sentidos y mensajes, es porque los problemas que puede llegar a plantear la especificidad de lo teatral dependen directamente del proceso comunicativo que genera y no puede obviar al destinatario último, que es precisamente el espectador teatral. Ya sabemos de su importancia a lo largo de la trayectoria dramática de López Mozo, merecedor de especial con-

sideración en las piezas que crea para un determinado público, conocido de antemano (la que escribe para el Teatro Estudio Lebrijano). No debemos olvidar que la búsqueda de un nuevo público fue una de las premisas que se habían propuesto los dramaturgos del Nuevo Teatro. Si para el receptor “avisado” del primer teatro de López Mozo, la codificación era fácilmente descifrable, pero imprescindible, en sus incursiones en esa suerte de *teatro campesino* que crea para Lebrija, López Mozo elaboraba estructuras teatrales absolutamente cercanas al receptor y reconocibles en todos sus elementos, desde la música hasta el lenguaje, desde el tipo de personaje hasta sus mismos atuendos.

Es por eso que no hay ninguna forma inocente en el teatro de López Mozo, aunque ciertos componentes de su sistema dramático refieren de forma privilegiada la actuación de la visión del mundo, con todos los residuos ideológicos que comportan. Con lo expuesto hasta aquí se ha pretendido apuntar las posibles direcciones para elaborar un concepto de visión del mundo que conecte el sistema dramático de López Mozo con el momento y las condiciones en que se genera, y sobre el que operan unos componentes ideológicos no estrictamente individuales, aunque nuestro concepto de visión del mundo lo sea. Se trata ahora de rastrear esos “ingredientes ideológicos” para comprobar la función regidora de la visión del mundo en la estructura dramática.

7.5. El sistema dramático y la visión del mundo

La relación propuesta entre estos dos elementos capitales para la correcta interpretación de la obra dramática exige que establezcamos desde ahora que nos enfrentamos a la mediación entre un concepto no discursivo -la visión

del mundo con su carga ideológica auestas- y un sistema dramático, es decir, una práctica literaria y comunicativa de carácter discursivo, al menos en la forma del texto dramático, que es la que estudiamos. La crítica sociológica puede alumbrar parte de este camino, especialmente en lo relativo a dos niveles: el soporte verbal de la expresión dramática -que comporta en sí mismo uno o varios sentidos- y en los tradicionalmente considerados componentes temáticos, aserciones ideológicas o referencias míticas y simbólicas, sin perder de vista las relaciones que unen ambos estratos. A todo ello debemos añadir lo que Manheim llama “sentido documental” [V. REIS, 1987, 16] del producto cultural, es decir, su capacidad de representar situaciones de orden social, económico y político susceptibles de transformación. El sentido documental atañe tanto a los componentes específicos de la obra dramática como a su dimensión pragmática, que, tratándose del teatro de López Mozo, alcanza en no pocas ocasiones el papel protagonista desde la misma concepción de la obra. En su capacidad para mostrar las posibles o imposibles transformaciones sociales reside la fuerza de la visión del mundo para cuestionar los elementos del *mundo de la vida*, que se van volviendo cada vez más problemáticos a medida que avanzamos en su trayectoria dramática.

Nos centraremos en hallar las estructuras del texto que están implicando otras ajenas al texto y que podemos calificar de orden social o ideológico. Su interrelación construye un sistema estructurado que asume importantes competencias en la génesis de la obra, allí donde opera la visión del mundo, y se corresponde con lo que Edmond Cros designa como estructuración de signos discursivos y no discursivos, es decir, de *representaciones*:

La estructuración, como yo la entiendo, es primordial; es ella la que construye la coherencia, paso obligado del mensaje y de la comu-

nicación intersubjetiva, matriz fundamental siempre presente que la escritura codifica y descodifica, y de la cual oculta los contornos, pero sin dejar de reproducir el dinamismo fundador. [CROS, 1992, 9].

Sólo por lo sintomática de esta dirección de análisis, merece la pena sumariar algunos de los conceptos creados por Cros en el ámbito de la socio-crítica que suponen una nueva aportación a las direcciones emprendidas por el estructuralismo genético de Goldmann (aunque Cros lo critique). Preocupado por el funcionamiento de esa estructuración (genética, en última instancia), Cros designa a los fenómenos de estructuración

articuladores semióticos cuando se trata de prácticas sociales o discursivas que se pueden localizar en el *pretexto* o en el *fuera del texto*, y *articuladores discursivos* cuando se trata del texto. [CROS, 1992, 12].

Más que la terminología, nos interesan los conceptos que está utilizando y la relación que se establece entre ellos por el *idiosema*:

Y llamo *Idiosema* a la relación entre el articulador semiótico y el articulador discursivo. Actuando los unos sobre los otros, estos ideosemas transforman, desplazan, reestructuran el material lingüístico y cultural, lo convocan por medio de afinidades o contigüidades de estructuraciones, programan el devenir del texto y su producción de sentido [y tienen capacidad para desplazar] toda la semántica del texto. [*Ibidem*]¹⁸.

¹⁸ Aunque el concepto de ideosema se vuelve más complejo a medida que Cros trata de demostrar su operatividad, merece la pena considerar las aportaciones de este crítico por su rigor. Sus conceptos del intertexto, del interdiscurso, de las unidades mórficas, de campos morfogenéticos, suponen un intento científico de articular una metodología eficaz en ciertos procesos semióticos y literarios.

La visión del mundo del autor dirige el ámbito de los articuladores semióticos y se consolida como un sistema que estructura a su vez el sistema dramático, lo que obliga a establecer las relaciones entre unos sistemas y otros. Es decir, se plantea frontalmente el problema de la mediación, del paso de unas estructuras a otras, que es el que más ha ocupado a los semiólogos de la ideología y a todos aquellos interesados en mostrar la presencia de un discurso ideológico en otro literario. El mismo Goldmann trató de desvincular el análisis de la visión del mundo en las obras de Pascal y Racine de los elementos temáticos y de contenido para centrarse en la búsqueda de las estrategias de formalización discursiva, pero vuelve necesariamente a los primeros para esclarecer las segundas. Es más fácil hallar señas de la visión de mundo en los contenidos, sobre todo a través de *ideologemas o motivos*¹⁹, pero no debemos olvidar que éstos dependen de sus mismas formulaciones, capaces de cambiar su sentido e incluso producir uno nuevo, como veremos.

7.5.1. Los motivos

Si tenemos en cuenta el tipo de acciones y de circunstancias que conforman la producción de López Mozo, podemos comprobar que, pese a su variedad, algunos motivos permanecen siempre con mayor o menor relieve. Es más, en el contexto histórico del dramaturgo, algunos de esos motivos llegan a convertirse en ideologemas, y pasan de ser una unidad temática mínima (en su acepción más generalizada) para revelarse como unidad básica de la ideología

¹⁹ Villegas, siguiendo a Kristeva y a Jameson, establece las correspondencias en los siguientes términos: "El ideologema vendría a ser un motivo básico, recurrente, permeado de contenido ideológico dentro de un discurso socio-literario, con posibilidad de constituirse en el motivo básico recurrente de una ideología" [VILLEGAS, 1991, 110-111].

que sustenta no sólo un texto determinado, sino otros muchos textos literarios del mismo periodo. En el enfrentamiento básico entre individuo y sociedad, en la posición del hombre en esa lucha y en la valoración de sus posibilidades, se insertan algunos constituyentes básicos que matizan y estructuran el texto para transmitir la visión profundamente desencantada con que López Mozo examina la contienda.

Uno de estos motivos estructurales es el de **la huida imposible**. Dada la naturaleza de los seres que diseña López Mozo, sobre todo en torno al primer bloque de su producción, si se llega a producir el conflicto es porque los personajes no pueden o no saben eludirlo. Su nula condición heroica los impele de forma inmediata a escapar. Pero si el conflicto es el del individuo contra su propia condición, o con su medio, no hay escapatoria posible. Llevar las situaciones hasta su límite equivale a acorralar a los personajes contra su destino. La Mujer, en *La renuncia*, intenta buscar una salida volviendo al exterior, desea “ver gente”, olvidar el dilema planteado, pero como el Hombre le demuestra, ya no es posible la marcha atrás. También Pipo intenta abstraerse de su mala conciencia mediante su inserción en la vida cotidiana “normal”, pero *retorna* una y otra vez a su discurso inútil y angustiado. ¿Y qué huida es practicable para Moncho y Mimí en ese espacio sin apertura posible que les ha diseñado el dramaturgo? Acaso la muerte es la única salida, como demuestra el final de la obra. *El testamento* introduce una variante: es precisamente la proximidad de la muerte lo que obliga a los Viejos a enfrentarse con la verdad de su historia, que ha de ser juzgada sin que sus manipulaciones puedan alcanzarla. Ellos tampoco pueden sustraerse a su pasado. El happening poético que descubrimos en *Guernica* incide obsesivamente en la idea de que sus habitantes, cogidos por sorpresa, no tienen tiempo de refugiarse, y un análisis semántico de los parla-

mentos de cada uno de los personajes, revela la obsesión de todos por esa huida imposible. En esta pieza es evidente su función intensificadora de la capacidad dramática, al igual que en *Los sedientos*, donde, aunque se apunta la posibilidad de huir (emigrar), el Corifeo impone la necesidad de permanecer en la que es su tierra aunque sea hasta la muerte. Cuando los happenings se empeñan en presentar esos seres cosificados y privados de atributos humanizadores, lo que aparece es la sumisión callada sin el más leve planteamiento de cambio, huida o lucha. El destino es asumido casi con premura, como en *Maniquí*, o los individuos se dedican a esperar en una existencia reiterativa y vacía, como los hombres de *Negro en quince tiempos*. Ahora, la imposibilidad de huida está en la misma naturaleza de los seres que habitan la escena.

A medida que nos acercamos a las obras de la segunda sección, el motivo de la huida imposible adquiere nuevos matices. El modo de presentarnos la realidad en *Crap, fábrica de municiones* o en *Matadero solemne* insiste en lo inexorable e inquebrantable de los mecanismos sociales, con tal firmeza que no permite suponer una salida optimista a las situaciones planteadas. La sospecha de los obreros y la guerrilla sobre las oscuras intenciones de la generosidad de Crap al poner a su alcance un arsenal, no los detiene porque no hay alternativa. Es el sistema social en su complejidad, y no una voluntad perversa, lo que impide la consecución de la justicia, de modo que para escapar de él habría que crear otra sociedad, como se pretende en el epílogo. No se puede huir de los intereses de los poderosos si no se eliminan las condiciones de su poder. En *Matadero solemne* el motivo de la huida imposible remite a los dos órdenes que estructuran la obra: el del proceso judicial de Miguel y el de la discusión sobre la pena de muerte. En el primer caso, el reo no puede escabullirse, ni físicamente, de sus carceleros, cuanto menos del sistema judicial o de las

demandas del pueblo. Pero es en el segundo nivel donde se impone la necesidad de enfrentarse a una realidad que no admite evasiva, y que se concreta en la actitud de Malina. Tampoco el contexto social de *Espectáculo Andalusía* permite rehuir el conflicto, aunque éste ha de hacerse tan violento que resulte imposible no pasar a la acción y seguir viviendo con la humillación y el miedo por todo horizonte. En *Anarchía 36*, el recurso de huir para salvar la vida trae consigo el motivo de la traición, especialmente de los comunistas (que matan a los anarquistas en el frente, que los acorralan en la casa de Valencia), o de los que, tras signos de amistad (Fernanda), venden a los fascistas las dos mujeres que huyen. Imposible escapar también de la obligación de transformar la sociedad, como prueba el hecho de que los anarquistas ni siquiera puedan plantearse otra forma de vivir. Lozana consigue huir del Saco de Roma, pero a costa de perder todo lo que la había convertido en lo que era y que, como deja bien claro el personaje, será imposible recuperar. El Padre de *Réquiem por los que nunca bajan y nunca suben* se siente tan acorralado por su propia forma de vivir que, cuando ya no puede ocultarla -primitivo modo de huida- intenta abandonar incluso la representación. Las palabras del Actor Joven/Hijo lo enfrentan a su condición:

Ahora no puedes marcharte. Tienes que acabar. De acuerdo con que el final te desagrada, pero hay que llegar a él. [*Réquiem*... p.21].

En *Compostela*, las probabilidades de evitar el conflicto son aún menores, dada la visión desesperanzada que se adueña de la obra a medida que se acerca su desenlace. El deseado cambio va a verse frustrado por la incapacidad de los encargados de abanderarlo (los Jinetes), convertidos finalmente en autómatas que controla el manipulador Enano. Más que la eventualidad de la huida,

lo que se manifiesta es la imposición de una realidad que no se detiene ante nada, y cuyo signo más reforzado es León de Compostela con su arma: dispuesto a acabar con todos los que se le pongan a tiro. Así sucede con la joven Pareja, símbolo del futuro, que sucumbe ante el violento sin que parezca haber alternativa. La imposibilidad de escapar de una realidad adversa puede llegar a afectar al público de forma directa y explícita, como en *El caserón*, donde el autor cuenta con la probabilidad de que Los Visitantes (los espectadores), quieran salir del caos en que se convierte la ruinosa casa, posibilidad negada categóricamente en más de una ocasión.

Este motivo, tal como aparece en la última pieza citada, es clave para entender la visión del mundo de López Mozo y su conexión con la ideología que lo sustenta²⁰. No es posible la huida porque la visión fatalista sobre la realidad que ha creado el hombre para sí impide encontrar un refugio donde invalidar la opresión. Por eso López Mozo no necesita circunscribirse al contexto franquista, y puede obviarlo o integrarlo en una perspectiva más amplia que incluye sin miramientos a los países demócratas, liberales y desarrollados, como Estados Unidos. La lucha contra un sistema social represivo e injusto no admite escapismos, no queda otra salida que enfrentarse a él para transformarlo. La sociedad permisiva que tolera, aunque sea desde el silencio, el discurso del triunfo de las clases dirigentes es responsable de su permanencia en el poder, por eso es necesario recurrir a toda la fuerza apelativa de la obra dramática para movilizar la conciencia social: no es posible huir del conflicto, no se puede tolerar o ignorar la opresión, no se puede vivir como si no existiese. El hombre tiene el deber de enfrentarse con la rea-

²⁰ Estaría, por tanto, dentro de la categoría de motivo portador de la visión del mundo, y aunque no dé origen al conflicto en sí mismo, sí contribuye al desarrollo de la acción, forzándola.

lidad y tiene que tratar de cambiarla, de lo contrario pierde el derecho a ser tratado como tal.

Otro de los motivos fundamentales, tanto por ser revelador de la concepción del mundo como por su función para caracterizar una de las partes en conflicto, es el de **la mentira**, atributo recurrente del poder y sus expresiones, y que se presenta unido a otros similares, como el de **la hipocresía y la falta de principios**. El poder siempre se justifica a sí mismo, en sus medios y en sus fines, movido por una suerte de *moral de eficacia* que afirma que no importa lo que haya que hacer para conseguir los objetivos deseados, por arbitrarios o injustos que éstos sean. Desde luego, este motivo es claramente tributario de la visión de mundo, puesto que se sustenta en la decepción profunda que causa la disección de la naturaleza humana entregada a la megalomanía y el egoísmo. Como no hay sistema ético o político capaz de resistir la evidencia de su degeneración, sólo hay un remedio: negarla. Y en esa carrera se van acelerando los procesos de ocultación hasta crear otra realidad, falsa y engañosa, que no sólo cubra lo censurable, sino que incluso invente un discurso que lo justifique y lo aplauda. Es aquí donde se insertan las actitudes de la Iglesia, por ejemplo, que apela a valores que ella misma destruye para mantener sus privilegios. O el patriotismo de los militares, utilizado para sus propios intereses; o la fingida magnanimidad del señorito explotador. La plasmación de estos motivos en las distintas obras adquiere formas muy similares: basta el comportamiento de los personajes para contradecir el discurso fingido. Es al espectador a quien corresponde establecer la autenticidad de los diferentes discursos, puesto que el personaje puede no darse cuenta siquiera de la inconsistencia de la realidad que se ha creado. Así sucede en piezas tan alejadas, en el tiempo y en su concepción, como *Los novios*, *¡Es la guerra!* o *Joan Brossa*, entre otras. Lo habitual es que el

personaje entre en abierta contradicción consigo mismo, como en *La renuncia*, donde el desajuste personaje-realidad arrastra consecuencias vividas como auténticamente trágicas, aunque se empeñe en correr un espeso velo de hipocresía que aligere el peso de la conciencia, o que lo anule. *El testamento* es una forma de legitimar la mentira de los que, en nombre de principios éticos, han violado todos los derechos humanos. La actuación de los Viejos, tan distinta cuando el Nieto escucha de cuando le obligan a taparse los oídos, contribuye a desmontar el engaño que el Nieto, como el espectador y como la propia Historia, no quiere ni debe perpetuar. *El retorno* opera desde el encubrimiento de lo que no se quiere ver, y la acción evoluciona hacia la negación de esa realidad que atormenta. Todo *Guernica* parece construido para contar la verdad de aquel bombardeo y lo que significó, lejos de las versiones oficiales que no conseguían engañar a nadie.

Pero el motivo de la mentira es más contundente en las obras donde el conflicto es abiertamente social. Lo que el poder -ejército, Iglesia, terrateniente, alcalde, empresario, traficante, etc.- pretende proyectar sobre la realidad no son sino formas de autojustificación que amparan su impunidad. Descubrir lo que esconden los discursos de los personajes en obras como *Espectáculo Andalucía*, *Crap*, *fábrica de municiones*, o *Matadero Solemne* no reviste ninguna dificultad, pero para evidenciar aún más la profunda hipocresía del poder, se recurre a procedimientos de la farsa grotesca -que descubre la realidad- o a personajes desenmascaradores. El diálogo de las “fuerzas vivas” con Crap antes del golpe de estado, ironiza sobre el talante y el cometido de cada uno de ellos para destacar, precisamente, lo contrario de lo dicho en escena. Similar función tiene en *Espectáculo Andalucía* la teatralización de la violencia gracias al titiritero (después basta un signo: su música), o el personaje de Elvira, que se niega

a ocultar la realidad. En *Compostela*, las argucias del Enano tienen que ver más con el engaño que con la persuasión, pero a quien de verdad está estafando es a los que confiaron en cambios sólidos, por eso el gesto de descubrirnos sus “juguetes” (Bilibrán y Santiago), revela el alcance de la mentira. Las estrategias farsescas, por el mecanismo de doble denegación con que operan, permiten descubrir los verdaderos resortes de la acción y de los personajes con más claridad que otros procedimientos. Por eso *¡Es la guerra!* es una continua muestra del puro montaje, cada escena está concebida para destripar, precisamente, los mecanismos de ocultación de la realidad en todos los órdenes: político, social, económico, afectivo, etc. En el recurso a la farsa, habitual en los dramaturgos de posguerra, se encuentra gran parte del discurso que sólo puede ser atribuido al autor porque se consiente aquello que no tendría cabida en un género más “serio”. La farsa, como señala Dru Dougherty,

libre de las obligaciones impuestas por la realidad, convierte el mundo en juguete y los personajes en títeres. En un mundo así nos encontramos a dos pasos del absurdo. [DOUGHERTY, 1996, 131].

Es, desde luego, la estructura formal idónea para mostrar el motivo de la mentira o de la falsedad, tanto por su capacidad para sumar su antítesis, como para cumplir la denuncia de las instituciones, que pueden aparecer ridiculizadas. No debemos olvidar que López Mozo introduce las prácticas de la farsa en muchas de sus piezas, incluso en las de visión más trágica (como en *Espectáculo Andalucía*), e incluso los directores que montaban sus obras encontraban en la farsa el molde idóneo para representarlas, aunque no hubiesen sido concebidas como tal. En realidad, la flexibilidad del género permite que el peso de la ideología y de la visión del mundo desplacen los ingredien-

tes más amables o fáciles de la farsa (la risa, los estereotipos, etc.) sin perder lo directo de su capacidad comunicativa con el receptor.

Son precisamente los procedimientos más opuestos a la farsa los que permiten evidenciar la capacidad estructurante del motivo de la mentira. El afán documental de *Anarchía 36* lleva al dramaturgo a reproducir los discursos de los protagonistas históricos de la Guerra Civil, de modo que es fácil identificar en ellos, especialmente en los del General y en los del Cardenal Turia, el modelo real de lo que *¡Es la guerra!* parodia. Es este uno de los motivos que, siendo unidad básica de carácter temático, se inserta en el texto dramático más a través de lo no-dicho que de lo dicho, se configura en el discurso del autor a través de procedimientos y estrategias que pertenecen tanto al texto espectacular como al literario, mostrando su eficacia por el momento en que aparece y por el medio para hacerlo, sea la farsa, la canción o el documento.

El último de los motivos básicos a los que vamos a prestar atención es el del **miedo**, tanto por ser portador de la visión del mundo como por su capacidad para convocar otros no menos importantes, como los **mecanismos de represión**. Seleccionamos el motivo del miedo porque es el más recurrente y porque actúa como aglutinante de otros. El miedo posee, sobre todo, dos ramificaciones fundamentales: por un lado, es la consecuencia inmediata de la represión llevada a cabo desde el poder, y, por otro, causa directa del sometimiento y la parálisis. Justo los dos objetivos que López Mozo pretende atacar con su teatro.

En las piezas incluidas en la primera sección, los procesos de abstracción alcanzan también al motivo del miedo, de modo que no se explicita qué es lo que causa en los personajes las reacciones vinculadas al temor. Su indeterminación, pese a todo, no le resta poder ni limita su capacidad destructiva.

Y no ha de resultar complicado descifrarlo. Existen, desde luego, diferentes tipos de miedo, pero más que sus rasgos distintivos nos interesa su incorporación a la visión del mundo y la función que adquieren en la obra. Hay primero un temor a la marginalidad, a no estar dentro de lo establecido y de lo socialmente admitido, que permanece como telón de fondo a la existencia *absurda* de los personajes de *Los novios*, o que monopoliza muchos de los comportamientos de *La renuncia*, donde las declaraciones sobre la libertad y la independencia en relación con los mecanismos sociales, acaban invertidas y dominando a la pareja. Los Viejos (*El testamento*) no se atreven a reconocer la verdadera naturaleza del sistema represor que han ayudado a establecer, y ese miedo se transforma en el deseo de reconocimiento y de perpetuidad. También Pipo es paralizado por una mezcla de los temores vistos hasta ahora: el miedo a no ser admitido por los otros si se empeña en emprender ese *retorno* a la acción necesaria, y el miedo a reconocerse sometido a las presiones del entorno. Las oscilaciones entre uno y otro marcan la rotación de papeles que van desempeñando los personajes. Hay también un miedo a saberse solo, aislado, que impulsa a Mimí a desear otra existencia menos vacía, justo la que espera a Moncho después del asesinato y que se adivina en alguno de los juegos previos.

Junto a este miedo paralizador y destructivo, pero casi inefable, encontramos otro absolutamente definido y que podríamos calificar como instintivo: el temor a la muerte, cuyo tratamiento en distintas obras exige alguna matización. Tal como aparece en *Los sedientos* o en *Guernica* adquiere, como el motivo de la huida imposible, un efecto intensificador sobre la situación límite que sufren los personajes. No es éste el tipo de miedo que contribuye al desarrollo de la acción, precisamente por su carácter no intencional: los personajes sien-

te un miedo *natural* ante un fin que se presenta inminente y sin posibilidad de evitarlo. Pero no siempre es tan simple. Aunque todo temor se pueda identificar, en último término, como aprensión por la integridad física, la mayoría de las piezas estudiadas demuestran que lo terrible es, con frecuencia, permanecer vivo. Baste recordar el final de *Moncho y Mimi*, el despeño hacia la muerte liberadora de *Maniquí*, o las nulas perspectivas de los personajes de las primeras obras.

Donde las vinculaciones del miedo a la fuerza que lo produce se hacen más explícitas es, de nuevo, en las obras que anuncian o constituyen el segundo bloque. A medida que nos acercamos a ellas, se descubre la utilización del miedo como forma de sometimiento. El ejemplo más evidente lo encontramos en *Espectáculo Andalucía*: el dominio del señorito y su capataz se mantiene a base del terror que han impuesto la violencia (mujeres golpeadas, hijas violadas, hombres torturados) y la miseria (no ser contratado por don Benito significa el hambre, los niños muertos, etc.). Ese miedo se transcribe en todos los signos de la representación, como hemos visto en el análisis: los movimientos, los silencios, las canciones, los colores, la ubicación de las partes enfrentadas... Y su extensión es proporcional a los mecanismos represivos que exhibe el poder: la violencia de Lorenzo, la persuasión del cura, la amenaza constante de la Guardia Civil... Es el mismo miedo que aparece en *Anarchía 36* a medida que triunfan las tropas franquistas (proyectándose a la vez sobre espectadores y protagonistas), que no es sólo el temor a perder la vida, sino también el pavor a perder el derecho a los ideales, a la libertad y a la justicia. Los personajes protagonistas, como los que se nos muestra luchando en las trincheras de Madrid, reconocen perfectamente la naturaleza de ese temor, cuya intensidad llega a anular al primero.

Los tres motivos aquí inventariados reaparecen con funciones específicas en cada una de las piezas, y su significado se subordina, como es lógico, a la interpretación de la totalidad de la obra. Pero es obvio que López Mozo los utiliza con unas connotaciones histórico-sociales de referentes muy precisos. Incluso en las piezas donde tal vinculación con la situación política y social puede parecer más forzada, o la carga ideológica más difuminada, las declaraciones del autor vienen a explicitar las relaciones entre estos motivos y la visión del mundo. Refiriéndose a tres de sus primeras piezas (*Los novios*, *La renuncia* y *El testamento*), el autor insiste en la necesidad de reconocer en ellas

Una trágica constante en la historia del siglo XX [...] la de las generaciones destruidas por las guerras y las malheridas por los difíciles periodos de las postguerras²¹. [LÓPEZ MOZO, 1967, "Notas sobre mi obra", 10].

Justo donde insiste en colocar a sus personajes. Tras comentar la adecuada interpretación de una obra tan aparentemente ingenua como *Los novios*, es absolutamente definitivo al referirse a *La renuncia*:

estos otros seres están irremediabilmente condenados al inmovilismo a causa del miedo. Me explicaré. Una de las secuelas de las guerras -de las civiles, en especial- es el temor a variar el equilibrio creado por miedo a repetir la experiencia de los años sangrientos. Este temor, que puede parecer lógico, no lo es tanto si se piensa en que por su causa el progreso sufre una paralización importante y en que,

²¹ Las generalizaciones, como las que aparecen en esta cita y en las siguientes, se explican por el año en que realiza estas declaraciones (1967), pero acaba dejando bien claro qué posguerra y qué guerra civil, en definitiva, qué sociedad, ocupan su escritura dramática. Suponemos que también se entiende la amplitud con que utiliza el término "progreso" y las significaciones de las "determinadas decisiones" que no puede explicitar.

incluso, la explotación del miedo de las gentes menos formadas constituye un arma eficaz en manos del poder. Todo esto se dice en *La renuncia* a través de una situación casi límite. La decisión de no tener hijos para evitar la posibilidad de que nazcan deformes es comparable al miedo que provoca la sola idea de que determinadas decisiones deriven a un conflicto semejante a los vividos en tiempo todavía próximo. En este sentido creo que la anécdota es perfectamente válida. [*Ibídem*].

Años más tarde podrá expresar idénticos reparos en *Compostela*, ahora con absoluta libertad.

Por tanto, la visión del mundo aparece en el texto necesariamente codificada, tanto a través de los conflictos como de los motivos estructurantes. Resulta imposible conceder autonomía, mucho menos privilegio, a los componentes temáticos o formales del drama porque, de forma muy evidente en este teatro, sometido a unas constantes políticas y sociales muy poderosas, resulta imposible desligarlos: todo es intencionado, todo está relacionado, un elemento convoca otro, y así sucesivamente.

7.5.2. Prácticas sociales y discursivas

El filtro que impone el texto dramático obliga a que ese *continuum* que es la realidad pase a expresarse de acuerdo con unos criterios de selección. La recurrencia a determinadas representaciones, que además se repiten en distintos autores coetáneos, está convirtiéndolas en signos muy cargados de sentido, de intención y de ideología. Las prácticas sociales registradas en las obras de López Mozo suponen el dominio de una estructura social represiva y alienan-

te sobre el individuo. De modo que se van a presentar, codificadas, lo que Althusser considera

la existencia material de la ideología, que siempre existe en un aparato y su práctica o sus prácticas, [...] prácticas sociales asociadas a un aparato de Estado (Ejército, Policía, Sistema Jurídico), ya sea con un Aparato Ideológico de Estado (Iglesia, Familia, Educación) [Cit. por CROS, 1992, 31],

y las prácticas discursivas que genera cada una de las sociales. Frente a ellas y sus derivaciones, poco queda a la acción libre e individual. Por eso, los recursos a valores humanos -el amor, la amistad, la solidaridad, la valentía, la decisión- y sus propias prácticas discursivas, tienden a minimizarse o ridiculizarse, poniendo en evidencia, mediante la sátira, la ironía o la paradoja, la incompetencia del ser humano frente a su destino. La utilización de los conflictos que genera la dicotomía individuo-sociedad, y desde luego, las causas del fracaso del individuo manifiestan una visión del mundo que, a su vez, se corresponde con la ideología de un grupo social, el de los disidentes del régimen franquista. Por eso en las primeras obras, las más sometidas a la presión censora, el uso del absurdo y de la abstracción no dificulta que, tras un proceso de descodificación, se transparenten, incluso para los censores, el verdadero entramado de las piezas. En este sentido, no podemos considerar a López Mozo un genuino ejemplo del teatro del absurdo, ya que su elección está fuertemente mediatizada por una conciencia social muy potente, y a la aparente falta de racionalidad cabe ajustar otros criterios (de ruptura, de ocultación,...). *El testamento*, *La renuncia*, *Moncho y Mimí*, *Collage Occidental*, *El retorno*, etc., establecen el deseo de expresar más de lo que dicen, exigen muchas lecturas en distintos niveles, y se vislumbra la

relación con estructuras sociales muy determinadas. Al mismo tiempo, en una curiosa relación proporcional, cuanto más se acerca a los procesos abstractos, como en *Moncho y Mimí* o en *Maniquí*, más desilusionado se vuelve su teatro, cuanto más identifica una situación, como en *El retorno*, *El testamento* o *El case-rón*, más apela a una acción de respuesta posible.

Conviene comprobar, en primer lugar, cómo aparecen codificadas las estructuras sociales en las obras que hemos analizado. Como habíamos anticipado, se trata de expresar una realidad no discursiva en otra discursiva, de modo que parece lógico creer que el análisis del entrecruzamiento de los discursos puede sacar a la luz el mecanismo de las mediaciones (lo que Cros llamaba ideosemas). En el teatro de López Mozo, como en el de otros dramaturgos del Nuevo Teatro, es evidente la fuerza ideológica que adquieren las representaciones de lo social, cuando no de lo expresamente político, en la sistematización de los códigos dramáticos. Porque en esa visión del mundo que queremos individual, hemos de reconocer la preponderancia de elementos que significan estructuras o valores sociales, que por su recurrencia y funcionamiento, parecen apostar por una auténtica conciencia de clase, cuyos vínculos se estrechan aún más si introducimos una dimensión pragmática. Pero es suficiente atender a los datos concretos que ha aportado el estudio de cada obra en particular para que la relación entre ellos redunde en la consistencia de sus valores de sentido. Los conflictos o circunstancias establecidos en los análisis, por ejemplo, se inscriben en una visión de mundo que pone en juego multitud de sentidos -nucleares o periféricos-, cuyo denominador común vuelve a estar en la preponderancia de lo social sobre lo individual : no el amor, sino el noviazgo o el matrimonio (*Los novios*, *La renuncia*); no la sabiduría, sino el adoctrinamiento (*El testamento*); no la providencia, sino la autoridad (*Los*

sedientos); no la voluntad, sino la imposición (*Moncho y Mimí, La renuncia, El testamento, Los sedientos*, etc.), no la justicia, sino la crueldad de la masa (*Matadero solemne*), y así en cualquier pieza de las analizadas.

Es precisamente la representación discursiva de la práctica social del juicio la más recurrente en las obras de López Mozo. Con ella consigue relacionar las instituciones sociales con la posición, siempre inferior, del individuo ante ellas. Pero lo más importante es que lo hace a través de la desnaturalización que sufre uno de los valores éticos cardinales del pensamiento de López Mozo -la Justicia- al confiarse al control social. Porque aquí es donde se revela fecunda la visión del mundo: no se trata sólo de la perversión de la práctica discursiva de la Justicia, sino de la corrupción que contagia al propio concepto. El ejemplo más evidente lo encontramos, claro está, en *Matadero solemne*, obra construida sobre una práctica social que no se contenta con transcribir, sino que llega a cuestionar. Incluso esquivando el conflicto planteado en torno a la pena de muerte, el juicio, tal como se representa, aparece desprovisto de toda legitimidad, de toda validez. No ha de resultar casual que la recurrencia a la fórmula del juicio convoque la utilización de la máscara, como veremos enseguida. En la coincidencia de ambos componentes, tal como se produce en *Matadero solemne* o *Crap, fábrica de municiones*, deposita la visión del mundo su carga decepcionada y crítica. No se trata de casos aislados, sino de una interpretación genérica de los procesos judiciales, marcados por el signo de la negatividad. Incluso, si la aplicación de las formas judiciales se produce en situaciones ajenas a un juicio propiamente dicho, el discurso exhibido insiste en la fragilidad de sus conclusiones, como sucede en *El retorno* cuando se “juzga” la actitud de Pipo y se lo condena al ostracismo. Aquí, la forma procesal no se alía con la máscara, pero sí con un procedimiento de análogo efecto: la rever-

sibilidad de los papeles. Otros ejemplos hallamos en el juicio al que las prostitutas de Roma someten a Lozana (en ausencia de ésta), o en las fórmulas acusatorias de fuerte connotación represiva que se prodigan en *Espectáculo Andalucía*. El denominador común de tan diferentes realizaciones apunta siempre a la falibilidad de una justicia amparada por el poder social al que debe siempre defender. De ahí los desafortunados veredictos (*Matadero solemne*) o la necesidad de desbaratar toda la práctica social del juicio (*Crap, fábrica de municiones*). Incluso el desenfado paródico de *Réquiem por los que nunca bajan y nunca suben* deja al descubierto el “juicio” (y la condena) a la existencia del Padre.

La visión del mundo otorga al funcionamiento de las prácticas sociales una fuerte carga crítica y problemática. El horizonte del *mundo de la vida* empieza a nublarse y se cuestionan aquellos principios que parecían inamovibles. Los puntos de emergencia de la visión del mundo afloran en un discurso donde se impugnan las estructuras sociales más firmes, como el matrimonio o las relaciones paterno-filiales. En sus mismos rasgos constitutivos aparece su capacidad alienadora. Sólo el hecho de ser considerados pareja o matrimonio implica, socialmente, una serie de valores: la felicidad, la estabilidad, los proyectos de futuro... meras presuposiciones que pueden empezar a desmoronarse cuando más se las convoca. Su inconsistencia, su falta de solidez y hasta de realidad, vienen avaladas por el mortal aburrimiento de la pareja de la primera obra: son los otros -el tejido social que los rodea- los que insisten en su condición de enamorados. La madre de la mesa vecina da por sentado que hablan de cuestiones sexuales, los mozalbetes que son felices, etc. También la condena que se autoimponen los protagonistas de *La renuncia* responde a una presión social ante la que hay que disimular. Aquí se hace explícita la necesidad

de no sentirse excluido, de mantener las constantes de “normalidad” aun a costa de los propios sueños. Pero todo se diluye en nada sólo con que se sugiera. El juego de los números combinatorios (*Los novios*) destruye en un momento la que se suponía una sólida relación madre-hija, la vida común del hombre y la mujer (*La renuncia*) se resuelve en un alejamiento total, más doloroso por tener que ser encubierto. Aunque nada exista, todo se puede fingir: hijos, abortos, felicidad... El núcleo familiar es también el lugar donde mejor se ejerce la presión social para someter al individuo a unos códigos determinados. Pipo (*El retorno*), en su ajetreado devenir de la toma de conciencia a la indiferencia, se ve asaltado por los lazos que le tiende Mosca, y Bruno relata bien cuál es el modelo a mantener: los hijos, el trabajo, el fútbol... Justo el mismo retrato -más pormenorizado y concreto- de la estructura familiar que se proyecta en *Réquiem por los que nunca bajan y nunca suben* y que configura un factor prioritario en el proceso de destrucción del individuo. No es fortuito, entonces, que incluso *El testamento* adquiera la representación del núcleo familiar para transmitir los significados de presión y represión, habida cuenta de que nos hallamos ante la *gran familia* fascista europea. No había que ser muy avezado para aventurar de qué sociedad se nos está hablando en todas estas piezas, de qué tipo de orden impuesto, de cuáles eran las expectativas a que se podía aspirar en la España de finales de los 60.

Las fuerzas militares son ejemplo máximo de la capacidad de sometimiento de un estado que se mantiene por la fuerza. La dictadura militar impone unas constantes basadas en la violencia, en la falsedad de los principios que defiende, en la crueldad inmisericorde con el débil y el disidente. Ya hemos apuntado al referirnos a los personajes que la figura del militar es la más repetida en el corpus dramático de López Mozo, pero hemos de precisar que es a

medida que nos acercamos al segundo bloque cuando se revela con absoluta nitidez. No sólo porque la censura contemplaba explícitamente la referencia a las “fuerzas del Estado”, sino porque López Mozo empieza desmontando las posibilidades de evasión en los ámbitos más personales del individuo. Su representación en *Maniquí*, pero sobre todo en la parodia que realiza en *¡Es la guerra!* no dejan lugar a dudas: tras la máscara y el disfraz, tras la palabrería altisonante, sólo se esconden los más insolidarios intereses, la pura vanidad y la megalomanía. Basta pensar en las manipulaciones que llevan a la guerra en *Crap, fábrica de municiones*, y en lo que representan las denominaciones de los personajes: Batista, Castillo, etc. Explícitas son también las referencias que hallamos en *Anarchía 36* y, más codificadas, pero con idéntica significación, las de *El caserón*. En el ámbito militar se integran los dirigentes franquistas más reaccionarios que aparecen en *Compostela*. La dureza del retrato de El León de Compostela proviene de su inspiración en la figura de Girón, apodado “el León de Fuengirola” por su crueldad en los fusilamientos de Málaga durante la represión impuesta por la dictadura de Franco. La imposibilidad de incorporar semejantes especímenes a una incipiente democracia se demuestra tanto en la representación de la intolerancia como en el doble juego del Enano.

La pretendida derivación metafísica que algunos críticos rastrearon en la primera producción de López Mozo es ciertamente difícil de sostener. No porque no exista algún indicio de tales preocupaciones, que sí se observan en *Moncho y Mimí* o en *Negro en quince tiempos*, sino porque ya en estas piezas tempranas lo que se establece es la necesidad de no confiar en la discutible trascendencia del ser humano, de recelar de un dios que, de existir, ha olvidado al hombre, como en la primera pieza citada, o juguetea cruelmente con él, como en la segunda. Su huella se pierde en cuanto entramos en la segunda

sección, donde lo que sí aparece, y de forma recurrente, es la institución religiosa como uno más de los poderes sociales empeñados en mantener el orden de cosas habitual a cambio de sus privilegios. El papel de la Iglesia durante el franquismo es duramente retratado en todas las piezas de López Mozo, como vimos al caracterizar a los personajes que la representan en el capítulo anterior. Comparte con el poder político los atributos de la hipocresía y la distorsión de la verdad, contribuye a favorecer su dominio y, en consecuencia, aparece siempre alineado en sus filas. La connivencia de la Iglesia con el poder es continuamente referida en escena no sólo por la acción, el discurso o la disposición de los personajes, también por los símbolos que lo representan. Su insistencia en obras de muy diferente signo está reivindicando una visión de mundo coherente en toda su trayectoria: la voluntaria renuncia a toda adscripción religiosa, tanto por su naturaleza de ilusión o esperanza ajena a la actuación del hombre sobre la realidad, como por su claro respaldo al poder establecido. La contaminación histórica de la Iglesia y de los valores religiosos con los defendidos por el sistema social confiere carta de naturaleza a un conjunto significativo y semánticamente redundante de formulaciones subjetivas que permanecen en el corpus dramático de López Mozo sin apenas variaciones. Si en *Negro en quince tiempos* la búsqueda del Coleccionista de objetos negros se resolvía en una distanciación irónica y fracasada de toda ilusión metafísica y religiosa, en las obras del segundo bloque, se formula concretamente la realidad de sus representaciones con idéntico resultado ideológico: el rechazo a la manipulación inmovilista de la Iglesia. Baste recordar su función, ya analizada, en *Anarchía* 36, *Espectáculo Andalucía*, *¡Es la guerra!*, etc. La revisión histórica de *La Lozana* permite establecer los paralelismos entre el Vaticano y el burdel de Lozana, tanto en sus prácticas como en sus objetivos, e incluso en su expresión

lingüística (las cortesanas están “en cónclave” hasta que hay “fumata blanca” [I, p.45], y el Papa discurrea sobre las ventajas del goce en términos como “el placer engorda más que el comer” [I, p.46]). Otra vez la reversibilidad y la simetría entre realidades aparentemente muy dispares vuelve a insistir en la fragilidad de las estructuras sociales estereotipadas.

Es característico del teatro de López Mozo que todas las representaciones de las fuerzas sociales ejerzan -según la terminología de Cros- como *articuladores semióticos* de la realidad socio-histórica del autor y su visión del mundo. Ésta opera sobre el texto dramático a través de unos *articuladores discursivos*, en los que la estilización y la modalización impuestas cargan el componente retórico de los signos empleados con determinantes connotaciones negativas. El símbolo, la reversibilidad, lo grotesco, la máscara... son patrimonio habitual de esa *estilización* dominada por la visión desencantada de la condición del hombre. Toda realidad registrada en el orden social no aspira sino a la alienación y la destrucción del individuo. El rigor, la disciplina, el sometimiento a las convenciones sociales, son sólo valores aparentes que tienden a perpetuar una situación inmovilista capaz de garantizar la permanencia del poder establecido. Mostrar su inconsistencia, como hace en las primeras piezas, y después descubrir sus añagazas y estrategias, como hace en las de la segunda sección, tiende no sólo a cuestionar su validez, sino que apela a una ruptura frontal con ese sistema que cada uno debe realizar en la medida de sus posibilidades, porque a todos afecta.

La capacidad para dar a conocer el funcionamiento de las fuerzas sociales como elementos represivos u opresivos, o simplemente exhibir las situaciones que crean, depende, por un lado, de la especificidad del lenguaje teatral, y, por otro, de las condiciones de realización de ese lenguaje (censura política,

económica o administrativa), de modo que la conciencia que la obra dramática propicia no es aprehendida en los términos directos, ni siquiera cuando se recurre a técnicas documentales, porque su funcionalidad depende de otros factores estéticos y literarios que hacen más complejo el proceso de conocimiento, e incluso, el tan aparentemente simple de reconocimiento.

7.5.3. *El símbolo*

Uno de los procedimientos que acompañó al Nuevo Teatro en sus condiciones particulares de producción, sistematización y codificación, fue el de las abstracciones realizadas a través de los símbolos, formulación expresiva privilegiada destacada por toda la crítica ocupada en este teatro. La utilización del símbolo responde no sólo a una categoría estética, sino también a un componente ideológico de primer orden. Si insistimos en este último valor, se correspondería con la categoría de ideosema, al establecer relaciones entre las prácticas sociales del contexto inmediato de López Mozo y las que aparecen en el texto dramático.

Por un lado, el carácter intencional del símbolo apunta directamente a la expresión de la subjetividad del dramaturgo, a su discurso. La virtualidad de significación ideológica del símbolo no deja lugar a dudas, y así es resumida por Reis:

Justamente el *símbolo*, en función del contexto de referencia en que es elaborado, no pocas veces se revela dotado de coincidencias ideológicas muy claras, en este caso favorecidas por dos características básicas que marcan el proceso de simbolización: su naturaleza en principio motivada y el hecho de que en ese proceso se instaura la relación de un objeto o situación concreta con un valor abstracto [REIS, 1987, 57].

Así, cuando López Mozo presenta una pareja en su noche de bodas y la cama simboliza la intimidad y la privacidad, está remitiendo a un contexto más amplio que el registrado: el de una sociedad alienadora empeñada en neutralizar cualquier gesto de disidencia que signifique un comportamiento individual o autónomo. Además, ese mismo proceso genera una serie de sentidos (sometimiento, impotencia, integración) que contagia a otros componentes: el espacio, los temas, los personajes..., de tal forma que crean un conjunto articulado en el que su propia coherencia interna, y no sólo los códigos que le son específicos, insinúa la acción de los principios de la visión del mundo conformando la totalidad del sistema.

El testamento, símbolo que da título a otra de las piezas de la primera etapa, configura a su alrededor signos de otros códigos, de forma que el propio diálogo de los personajes reproduce y subvierte el registro de una práctica discursiva: la testamentaria, que se vincula, casi hasta identificarse, con el discurso político totalitario. Pero el mismo funcionamiento actancial de los personajes corrobora la bivalencia del símbolo del testamento, adjudicando roles adecuados a la situación discursiva, de forma que los Viejos (testamentarios/dictadores) transmiten al Nieto (heredero y testaferro/agente de la ruptura) un testamento (legado histórico/continuidad del poder totalitario), situándose en los papeles que corresponden con la circunstancia concreta/representada y la abstracta/simbolizada.

El hecho de utilizar distintos símbolos para volver de forma recurrente a lo simbolizado impone una ligazón de nuevo contaminada por una incidencia ideológica inequívoca. Sería útil comprobar cuántas obras de la posguerra y el franquismo, o de contextos similares, recurren al simbolismo para referirse a la perpetuación del poder, y, sobre todo, qué símbolos son los utilizados. López

Mozo insistirá en este tema mediante la alegoría que da título a *El caserón*. La misma naturaleza del símbolo empleado (sus solidez, su pasada fuerza, su decadencia, su nulo valor en el presente, etc.), nos está contando el discurso del autor sobre el franquismo tardío, e incluso aventura, a través de la multiplicidad de finales que propone para el happening, cuál es la deseada y la necesaria: destruirlo todo, nada de reformas. Aquí, como en *El testamento*, la presencia del símbolo convoca a toda la estructura dramática y la inviste de una significación ideológica precisa que atañe a cualquiera de sus componentes.

Los símbolos más importantes que encontramos en la obra dramática de López Mozo prefieren remitir a un ingrediente social. En ocasiones, el símbolo es utilizado para expresar un rasgo determinado de lo simbolizado, aquél que interesa en la estructura del drama. La multiplicidad de códigos de que dispone el texto dramático permite, además, crear diversas relaciones con otros signos en la escena que ayudan a esclarecer su dimensión significativa. En *Espectáculo Andalucía*, por ejemplo, el impacto que produce sobre el espectador la presencia de dos sombras de tricornio proyectadas a ambos lados del escenario, que se detienen, se acercan o se alejan según lo requiere una acción que en principio no los incluye, es más efectiva que la presencia física de los personajes, no sólo por sus dimensiones, sino porque su forma de representarse sugiere la omnipresencia de la amenaza y la imposibilidad de enfrentarse a ella (no se puede luchar contra una sombra), es decir, magnifica su potencia y convoca uno de los motivos básicos: el del miedo. Pero consigue también hacer gravitar su presencia sobre el propio espectador, como sucede con las sombras del ejército franquista en *Anarchía 36* que rodean el escenario. Tan explícitos como los anteriores son aquellos que simbolizan un sistema político y social determinado -el de Franco-, y que, como hemos comentado, compa-

recen ante el espectador formando grupo indisoluble con los símbolos religiosos. La “silueta gigantesca de la Cruz del Valle de los Caídos” [p.59] proyectada sobre la escena final de *Anarchía 36*, la ermita prometida como premio en *Espectáculo Andalucía*, el altar adornado con banderas a que alude *¡Es la guerra!*, son más que evidentes, como todos los que apuntan a uno u otro bando del conflicto social.

El componente retórico es fundamental en otras de sus exposiciones simbólicas del régimen militar y de la guerra. En dos obras cercanas, más en el tiempo que en su formulación estética, aparecen sendos monstruos cuyos rasgos se convocan mutuamente por la estrecha analogía que presentan. Si no son gemelos, desde luego parecen hermanos. Los dos seres que aparecen en *¡Es la guerra!* y en *El caserón* nos interesan por su misma materialización, por un significante dotado de fuertes resonancias ideológicas. En teoría es muy simple: a una realidad rechazada, un símbolo que en sí mismo inspira rechazo. Pero es en la *inverosimilitud* del signo, en su carácter inequívocamente ficticio, es donde se resuelve gran parte de su poder simbólico y de su eficacia ideológica. En ambas piezas, su inclusión parece justificada en la relación que establece con otros elementos que desestiman en sí mismos cualquier *efecto de realidad*, en la primera se recurre a la farsa y en la segunda a la alegoría. Los rasgos constitutivos de ambos símbolos consiguen permear la capa ficticia para llegar a la realidad apelando, sobre todo, a las significaciones de la destrucción arbitraria, de la incoherencia, de la brutalidad, de la servidumbre irracional que exige, etc. La práctica simbólica se hace notar de manera tanto más significativa cuando más “abusiva” es su revelación, y lleva en sí misma una carga ideológica evidente, especialmente por la hiperbolización a la que es sometido el símbolo, como si todo su rechazo no cupiera en otro elemento menos fabulo-

so. La naturaleza monstruosa del símbolo y la prolija descripción de todo tipo de detalles escatológicos y repulsivos favorecen la visión de un poder que, a fuerza de destrucción, se ha convertido en una masa informe y brutal, sin ninguna identificación con la naturaleza humana y que, por tanto, a lo que invita es a acabar con ella sin miramientos (en *El caserón* se propone una forma un tanto violenta). Y de nuevo, sus dimensiones insisten en la necesidad de una acción colectiva y definitiva.

En la obra de este “simbolista”, y este hecho es el que queremos destacar, los símbolos, por numerosos y variados que sean, están concebidos desde la oposición entre la sociedad y el individuo, y la visión del mundo registra las consecuencias adversas que supone para el segundo. Por ello es fácil distinguir su configuración a base de ingredientes profundamente ideológicos que están actuando como *articuladores discursivos* de la representación, y cuya relación con otros elementos de la obra (especialmente el espacio y los personajes), revela las oposiciones básicas libertad-norma, víctima-verdugo, deseo-imposición, y otras convocadas por éstas. También los motivos que hemos expuesto como básicos y estructurantes contribuyen a la formación del símbolo, que se relaciona así con el miedo, la imposibilidad de huida y la falsa apariencia. Esta interpretación de un universo simbólico tan amplio y diverso, mantiene la coherencia en torno a la carga ideológica que comporta la visión del mundo, y muchos de los aspectos aquí consignados serían rastreables en dramaturgos del mismo periodo.

7.5.4. *La estética de lo grotesco*

Tanto por su recurrencia como por su vigor para transmitir adecuadamente la visión desengañada de López Mozo, la estética de lo grotesco adquiere ventaja en su sistema dramático para perfilar los componentes en una dirección muy precisa. Los procesos de farsa y parodia se alían con lo grotesco tragicómico y acarrear la deformación de los valores ideológicos, por un lado, junto a la pretensión de agitar al espectador, por otro. Los antecedentes establecidos por Valle Inclán, Witkiewicz y Artaud para elaborar un concepto contemporáneo de lo grotesco son utilizadas en el teatro de vanguardia para transmitir visiones de mundo con sustratos comunes. Tal conclusión es la que desarrolla el estudio de Úrsula Aszyk, que descubre en los tres precedentes citados, salvando las diferencias, unos rasgos afines en la visión de mundo que conduciría a expresiones teatrales conectadas. Cada uno de ellos

no admitía compromisos y no disculpaba injusticias, ni sociales, ni políticas. [...] manifestaba su desacuerdo con la realidad a través de sus obras, creando una visión del mundo en deformación grotesca [...]. Las obras de los tres autores se aproximan a este nivel. En los tres se confirma la tesis de que las visiones del mundo no son nunca sólo personales, sino en lo substancial colectivas, determinadas por un momento histórico dado [ASZYK, 1995, 67].

La estética de lo grotesco, fuertemente asentada en la tradición cultural española, se desarrolla durante el periodo que nos ocupa con numerosas variantes vinculadas siempre a la crítica y a la disidencia, pero también a la búsqueda de una revolucionaria eficacia teatral. No ha de ser casual que el recurso estético de la deformación grotesca agrupe a dramaturgos de muy distinto

signo, dentro y fuera de España, empeñados en transmitir una visión de mundo (nunca positiva) que influye en el concepto del teatro como representación. Las distintas realizaciones no deben ocultar esa vinculación -genética, en última instancia- que aflora en el teatro de la crueldad, en el brechtiano, en el Absurdo, y que en el caso español, afecta tanto a representantes del realismo como del Nuevo Teatro. Hemos referido ya algunos efectos de las técnicas farsescas, especializadas en desmontar lo inauténtico y lo falso, en desafiar la mostración del mundo y de la historia desde estructuras donde domina el orden y la lógica. Si aquí radica uno de los *motivos* fundamentales de la visión del mundo de López Mozo, no es extraño que su uso aparezca convocado en casi todas sus piezas. La capacidad de la deformación grotesca para afectar a todos los componentes dramáticos se canaliza con especial fuerza a través de los personajes, convertidos en fantoches, marionetas, monstruos, maniquíes, objetos de colección, juguetes de un destino incomprensible o, en el mejor de los casos, tipos despojados de sicología propia que sólo interesan por su deformación o por su manipulación. Revisar alguna de las listas de *dramatis personae* que presenta López Mozo, carentes de rasgos individuales o personales, cuando no humanos, puede dar una idea de la fecundidad del recurso grotesco. La máscara va ampliando sus atribuciones hasta convertirse en el medio más eficaz para representar lo superficial frente a lo esencial, pero en el mismo proceso de ocultación, la máscara o el disfraz se convierten en la más segura apariencia de lo real, tanto, que llega a convertirse en la *verdadera realidad*, esto es, en aquello que se quería disimular. Las máscaras que se quitan los jueces de *Crap*, *fábrica de municiones*, no sólo dejan al descubierto rostros conocidos de los “otros responsables”, sino que delatan con su mera utilización el engaño de una justicia inútil y falsa por estar en manos, otra vez, de los que detentan el poder.

La Justicia, y no sólo el juicio a que asistimos, es parte interesada en el mantenimiento de las estructuras que se querían destruir, se trata de una representación más de los mecanismos de control social. Similar procedimiento opera en *Matadero solemne* cuando el Juez se transfigura en Verdugo y pierde toda temperancia para dejar paso a la violencia. Lo que descubrimos bajo la apariencia “humana” de Bilibrán y el Infernal Apóstol, aquellos que lideran la esperada transformación social, no son sino los autómatas que responden a las órdenes del Enano para disfrazar de progreso la continuidad del viejo orden (*Compostela*). El enmascaramiento, en estos y otros casos se descubre ante el receptor para evidenciar el proceso mediante el cual la apariencia se nutre de contradicciones y de insubstancialidad. La *máscara* oculta a su portador, lo transforma en otra cosa, lo enajena, y lo que resulta no es sólo la duda de lo que vemos o creemos, sino la fragilidad de la realidad en los términos en que ésta es aprehendida. Así que la realidad del espectador es puesta en entredicho, especialmente esa amalgama de convenciones y seguridades en que se apoya lo cotidiano. El disimulo o el fingimiento que nombramos en la máscara tiende a evidenciar de modo exagerado lo aparente, lo superficial, y su deformación grotesca viene a representarnos, por un proceso de inversión (o de doble denegación, en la terminología que hemos empleado de Ubersfeld), la misma realidad que se quería encubrir, más “verdadera” por mostrar, también, lo que escondía.

A través de la farsa, en sentido inverso al proceso operado desde el símbolo, se pueden emplazar en escena todos los significados y valores que se quieren poner en entredicho, caricaturizando sus rasgos definitorios hasta que la deformación revela -más que oculta- su verdadera naturaleza. Si la parodia farsesca no es constituyente de toda la pieza, como sí sucede en *¡Es la guerra!*,

entonces lo grotesco puede ceñirse al lugar de lo no-dicho, allí donde lo invisible se hace explícito, como en las canciones de *Crap, fábrica de municiones* o *La Lozana*. Todos los procesos de lo grotesco -la animalización, la cosificación, la esperpentización, la caricaturización, la hiperbolización, la parodia- imponen una carga ideológica muy precisa que no descuida en absoluto al destinatario último de la comunicación teatral. El distanciamiento que impone la farsa permite al espectador el relajo de la comicidad, por más negra que ésta sea, pero lo obliga también a establecer relaciones con la realidad histórica. Y ése es el principio de reflexión y de crítica que se pretende. La “visión irónica” deja paso a la “visión degradadora”, según la terminología de Díaz Plaja [DÍAZ PLAJA, 1965, 227], para desembocar en una visión crítica que arrastra, eso sí, la desilusión sedimentada por los procedimientos empleados. Sin duda, éste es uno de los más destacados efectos pragmáticos de la farsa grotesca, como señala Dougherty:

Se trata del distanciamiento afectivo del espectador, la tendencia a desterrar todo patetismo de la sala. El público de la farsa no debe participar emotivamente en la acción y a este fin se han desarrollado técnicas -barreras- para mantenerle sentimentalmente alejado. Así se pueden entender los gestos grotescos de los actores, la deshumanización de los tipos, la extraordinaria importancia que cobran los objetos en escena y la rapidez frenética del movimiento. Todo conduce a lo que Bergson llamó la “insociabilité du personnage” por una parte y la “insensibilité du spectateur”, por otra [DOUGHERTY, 1996, 129].

La importancia de la cita radica en que establece, por sí sola, numerosos elementos vinculantes entre técnicas y sistemas dramáticos que al final no resultan tan diferentes. El teatro del Absurdo y el teatro épico responden a las direc-

ciones apuntadas por Dougherty, y tienen siempre su génesis en la visión del mundo y en la intención del autor al ofrérsele de determinada manera al receptor.

La fecundidad simbólica y la estética de la farsa se extienden a los espacios y a los personajes, con todos los elementos visuales o sonoros que los caracterizan. De modo que no debemos olvidar los rasgos descritos hasta el momento porque van a intervenir en la configuración de todos los constituyentes del drama, incluidos aquellos de los que nos ocupamos a continuación.

7.5.5. *El espacio*

La concepción del espacio en la obra de López Mozo se basa en su capacidad para ser imagen visual de multitud de redes de significación que establece el texto y que sólo el espacio puede aunar de forma privilegiada gracias a que los dispositivos metafóricos y metonímicos desde los que opera no dejan de ser procedimientos de simbolización (de un personaje, del conflicto, de un campo semántico, de una red de signos sociales o políticos, etc.). La reflexión que reproducimos a continuación, pese a su generalización, es sintomática de la riqueza ideológica que ofrece el espacio,

sobre todo cuando concurren en él atributos de orden social (educación, costumbres, conflictos socio-económicos, escenarios históricos, etc.) a los que son inherentes motivaciones ideológicas insinuadas así de forma variablemente discreta; además de esto, el espacio puede también (como sucede con todo signo ideológico) articularse con otros signos, y con ellos completar su funcionalidad: el *tipo social* se afirma como simbiosis de componentes humanos y socio-

mentales y, por otra parte, el espacio físico puede alcanzar una dimensión simbólica cuando un elemento del escenario material (desde el aspecto de una mansión hasta un simple pormenor decorativo) se manifiesta apto para evocar valores de contornos ideológicos. [REIS, 1987, 56].

Si contamos con que la escena (en la representación), o lo que la significa (en el texto espectacular), ostenta la capacidad de semantizar todo lo que en ella aparece, estamos en condiciones de incrementar su capacidad para transmitir una visión de mundo. Además, merced a su fuerte carga significativa, los recursos espaciales de la dramaturgia de López Mozo, acuden con frecuencia, y como era de esperar, a representaciones de orden directamente social.

En su primera producción los espacios no son del todo privados, aunque se trate de lugares cerrados y de historias de pareja, como la terraza en la calle de *Los novios* o la habitación de un hotel en *La renuncia*. En cualquier caso, encontramos lugares absolutamente despersonalizados y carentes de cualquier rasgo individualizador, como la antesala de *El testamento*, la celda de *Moncho y Mimí* o la multiplicidad de espacios referidos en *El retorno* (oficina, sala de alterne, etc.). Si ya en sus primeras obras, las que más se vinculan -aparentemente- a la esfera de lo individual, el personaje nunca domina su espacio, ni siquiera por la primitiva relación de propiedad, cuanto menos habrá de serlo en la evolución hacia espacios múltiples que nos cuentan un entorno socio-histórico amplio. Desde el temprano *Guernica* hemos comprobado cómo el esfuerzo de concreción espacial, o al menos su acercamiento a lugares que responden a espacios identificables y próximos al mundo del espectador, insisten en la imposibilidad de someter el espacio a las exigencias del individuo. Esa

lucha nos está diciendo la derrota del individuo a manos de una sociedad que rige y domina todo. Baste recordar la evidencia ideológica que adquiere la lucha por el espacio en su sistema dramático: los desplazamientos entre los espacios contrarios, las elevaciones con significado de dominio, la lucha, en definitiva, por conquistar el lugar que se estima legítimo, y que resulta idóneo para visualizar las evoluciones de los conflictos sociales. Al mismo tiempo, la amenaza del poder sobre el espacio de los protagonistas puede cernirse también sobre los mismos espectadores, a los que se obliga, por identificación espacial, a permanecer en el ámbito de los oprimidos o de los explotados. Ejemplos muy significativos encontrábamos en *Anarchía 36*, *Espectáculo Andalucía*, *La Lozana*, *El caserón*, etc. Como otros componentes del drama, el espacio, en su simultaneidad o en su condensación, nos está diciendo, otra vez, la derrota del hombre frente a su medio, que no es el espacio creado por y para él, sino el lugar del conflicto consigo mismo o con la sociedad represiva que lo somete. Todo ello ha sido objeto de análisis en el capítulo anterior.

Pero son las relaciones entre el espacio escénico y el extra-escénico las que mejor revelan una visión de mundo desencantada respecto a sus inmediatas posibilidades de transformación, a la que también contribuye la conexión entre los espacios del conflicto. El deslizamiento de un elemento en el “otro” espacio, el derrumbamiento de lo escénico (símbolo de lo extra-escénico, como en *El caserón*), o el reagrupamiento de los elementos en nuevos espacios, son algunos de los signos espaciales contributivos de la visión del mundo que estamos analizando. El progreso positivo es sistemáticamente negado (salvo en las dos excepciones que suponen los finales existosos, aunque sea de forma parcial, en *El caserón* y *Espectáculo Andalucía*) y, de existir interacción entre los espacios, el paso de frontera no comporta sino terribles consecuencias. El espa-

cio escénico, tal como lo concibe López Mozo, se presenta como metáfora del mundo y de una sociedad que le traspasan sus atributos. Lo realmente decepcionante es que el espacio que corresponde al espectador y el que se supone más allá de la inmediata realidad, es decir, el entorno histórico, es exactamente el mismo. Bien a través de elementos del contenido (*El retorno*, *El testamento*, *¡Es la guerra!*) o mediante recursos formales (*Anarchía 36*, *Crap*, *Matadero solemne*) lo que se plantea es la universalización de los conflictos, de modo que otra vez se nos representa un mundo que no admite más solución que su transformación radical mediante una decisiva acción colectiva.

Muy relacionadas con la visión del mundo, las continuas rupturas con la disposición espacial convencional y el intento de plasmar en la misma escritura la necesidad de integrar al espectador en lo representado llevan a López Mozo a diseñar espacios escena-sala con puntos de intersección cada vez más desarrollados. Indica, por un lado, el deseo, nada inocente, de romper la estructura convencional de separación de ambos mundos. Pero además, en respuesta al contexto histórico, significa un intento de quebrantar la inercia de la sociedad franquista que, en su mayoría, se limitaba a contemplar sin opinar (y, desde luego, sin actuar) un devenir histórico en el que no osaba intervenir. Aquí, en medio del componente retórico que recrea las relaciones del hombre con el mundo en las del espectador con la sala, se está intentando romper esas constantes sin caer en el exceso, que podía volverse contraproducente. En ocasiones, incluso plegándose a las exigencias de un teatro a la italiana, bastaba con disponer a una de las partes en conflicto en el mismo espacio que el espectador. De qué parte se trata es fundamental para entender su significación: la proximidad los identifica con oprimidos u opresores, explotadores o víctimas. Responsabilizar al espectador de lo que se representa y obligarle a tomar par-

tido incluyéndolo en el espacio de conflicto, está asegurando la exigencia de una toma de conciencia conjunta y, cómo no, de una reacción colectiva.

Desde las primeras piezas funciona lo que después puede hacerse más evidente: el espacio representado, por insólito o abstracto que se nos antoje, es nuestro propio entorno histórico, y lo que vemos en escena no es sino una metáfora de nuestra forma de estar en él: sometidos, encerrados o alienados. Si poco a poco, desde las innovaciones del happening, se avanza en esa línea, es porque se hace más imperiosa la necesidad de vincular al espectador con su propia realidad, que tiene tanto que ver con la que se muestra en escena. La pasividad de la sociedad española es sentida como una lacra a las posibles transformaciones, de modo que, pese a las limitaciones que impone el contexto político, es necesario que el receptor tome conciencia de la necesidad de una acción plural, solidaria, de rechazo a un sistema injusto que nunca puede llegar a ser cómodo, aunque aparente ser seguro. El dominio del espacio por los símbolos sociales, connotados muy negativamente, acaba transparentando el contexto español, presente desde el principio de su trayectoria, como hemos desmotrado. Por eso en algunas obras (*El testamento*, *El retorno*), al espacio imaginario (representado) se suma un espacio concreto (no representado pero reconocible) que supone la conexión entre la escena y la sala, entre el mundo ficticio y *desrealizado* y el mundo *real*.

7.5.6. Los tratamientos temporales

Idénticas relaciones pueden establecerse en el tratamiento de las categorías temporales. Al analizar el tiempo de la representación en el capítulo

anterior hemos podido observar la filiación con unas constantes que tienen que ver tanto con el sistema de producción teatral como con la necesidad de transmitir con concisión un concepto de la realidad o el sentimiento que genera. Su utilización se vincula a la visión del mundo por su pretensión de transformar la infraestructura teatral establecida.

Con todo, hemos de prestar especial atención al tiempo del discurso como uno de los elementos estructurales que van a contribuir a la creación de una visión del mundo concreta. Son abundantes los estudios que analizan el tratamiento temporal y su configuración en el discurso narrativo, pero no sucede lo mismo con el género teatral. Ello no impide comprobar cómo, también en la obra dramática, la ordenación temporal y el ritmo encierran importantes claves de la visión del mundo. López Mozo utiliza la inmediatez que impone la escena para acercar el mundo de lo representado al del espectador, dado que éste acaba siendo siempre protagonista de su objetivo dramático. Pero además, todas las manipulaciones temporales que advertimos en sus obras convergen en un concepto común, el que identifica el paso inexorable del tiempo con la obligada acción. Si ésta no se produce por la falta de determinación del hombre todo va a continuar igual, y entonces el tiempo juega a repetirse en una intolerable monotonía. Y nada mejor que ralentizar el ritmo para que el espectador pueda apropiarse de esa sensación cansina. Así sucede en *Los Novios*, *Moncho y Mimi*, *El retorno*, *Blanco en quince tiempos* y *Negro en quince tiempos*... La propia existencia absurda de los personajes que vemos en escena está denunciando, incluso formalmente, ese otro tiempo “real” que tampoco el espectador llena con su acción para transformar la realidad. Y si el ritmo se acelera, como en *Maniquí*, donde el enorme reloj de una manecilla pasa de una hora a otra, es para demostrar el poco valor de un tiempo ocupado en reproducir modelos obsoletos.

La simultaneidad a la que recurre López Mozo en muchas de sus obras permite superponer la historia de distintos personajes ante un mismo acontecer, o diferentes fases de un mismo personaje, aunque para ello tenga que echar mano, en ocasiones, de procedimientos narrativos. Así sucede en *Los sedientos* o en *Guernica* para imponer una emoción común por encima de las tragedias personales. En ambos casos, la fuerza de los personajes reside en el dramatismo de su situación individual, pero es inmediatamente trascendida por el hecho de afectar de forma global a todos ellos, de tal modo que se crea un sentimiento colectivo desde el que es más fácil universalizar el objeto de la denuncia. La anécdota de *Los sedientos* consigue expandirse hacia toda situación de opresión al débil; la de *Guernica* abarca toda destrucción en nombre de cualquiera de las guerras que cita. La simultaneidad de las obras del segundo bloque está apuntando en otra dirección, más relacionada con la fragmentación de lo real que caracteriza el teatro brechtiano. La yuxtaposición de escenas en *Crap*, *Anarchía 36*, o *Matadero solemne*, quieren significar la relación entre acciones que se ofrecen fragmentadas, pero que son concebidas como ingredientes de una realidad que afecta y supera lo inmediatamente individual. El ejemplo más evidente es el que hace depender el futuro de las acciones presentes para demandar una acción más enérgica. El paso del tiempo, el devenir “natural” de la historia, no ofrece más que repeticiones de idénticos fracasos, de los mismos abusos, como se esfuerza en demostrar en todas y cada una de las piezas analizadas, desde *El testamento* hasta *Compostela*. La evolución es, cuando aparece, ficticia, o sólo interesa el proceso en sí, que además, se suele resolver de forma negativa. Únicamente *Espectáculo Andalucía* escapa de la visión desencantada sobre las posibilidades de transformación del individuo: el periplo de Juan -su viaje iniciático- sí permite que el protagonista acceda a la

formulación de un nuevo sistema social. Pero salvando la excepción, lo que la dramaturgia de López Mozo pretende es mostrar al personaje envuelto en tales contradicciones que la acción es sustituida por el proceso que sufre la conciencia del personaje. En las primeras obras, el sujeto no es más que un receptor de los estímulos que la realidad le impone, y que acaban siendo opresivos y alienantes (como los que refieren la sociedad española de ese momento). Más que desarrollar sus posibilidades, deambula entre momentos de su existencia que se nos ofrecen congelados, estáticos, monocordes. La temporalidad se relativiza a la vez que se anula su capacidad objetiva. La dinamización aparente - los cambios previstos en el futuro de *La renuncia* o las transformaciones de *El retorno*- no es más que una estructura repetitiva estática. También *Los novios* o *Los sedientos* producen efecto de un tiempo detenido, o repetido o eternizado, para representar siempre los estrechos y cómodos límites en los que hemos aprendido a vivir. Por eso la explicitación del devenir temporal en *Réquiem por los que nunca bajan y nunca suben* es un recurso más para mostrar la inanidad y la mediocridad de la clase media, de tanto

empleado ejemplar de una generación desfasada que no pudo soportar la pesada carga de nuestro tiempo [*Réquiem...*, p.42].

Los distintos tratamientos temporales permiten distinguir el desplazamiento de intereses en la visión del mundo de López Mozo entre una sección y otra de su producción. Porque si lo que se nos ofrece es una representación de la derrota del individuo frente a las fuerzas sociales, el efecto más pesimista procede de ofrecernos ese mundo como estático o como repetido. Las primeras piezas de López Mozo hurtan a los personajes la temporalidad necesaria para la transformación a base de una inmovilidad enfermiza, pero no debemos

creer que el autor no deja ninguna salida. En todas ellas, son los mismos personajes, con su pasividad o con su conformismo burgués, los que están sometiendo la historia a una reducción que sólo sirve para ahuyentar la posibilidad de éxito. Si el personaje consigue la determinación suficiente para convertirse en sujeto, entonces ya no es sólo el eterno presente lo que se dibuja sobre los seres de la escena, sino un futuro más alentador cuanto menos continuista. Ambos extremos son los que exhiben piezas como *El testamento* o *El retorno*. Si la visión desilusionada atañe, desde luego, al pasado, es porque la Historia de la humanidad deja poco lugar al optimismo. Tampoco el presente se muestra demasiado benévolo con la circunstancia vital del hombre, de modo que si podemos esperar algo, ha de ser del futuro. Ya vimos que es la proyección hacia el porvenir la instancia temporal de la historia más importante en el sistema dramático de López Mozo, pero es claro que el diseño de ese futuro que deseamos diferente del presente pasa por la exigencia de otra transformación que la provoque: la nueva conciencia solidaria que destierre el viejo orden. Sólo así se puede romper la fatalidad que pesa sobre la condición humana, que no es impuesta por fuerzas sobrenaturales contra las que nada cabe hacer, sino que depende de la capacidad del hombre para transformar la inercia de su continuidad.

Lo que se ofrece al espectador, sobre todo en las obras de la segunda etapa, es la posibilidad de intervenir en el transcurso de los hechos para variarlos antes de que sea demasiado tarde, como había sucedido en las primeras piezas, incluidas aquellas en que el ceremonial servía para presentar un hecho terrible y consumado (*Los sedientos*, *Guernica*). La dilatación temporal supone la posibilidad de contestación humana al determinismo y se exige otra vez la acción del hombre. La fragmentación en cuadros, (o en figuras, como en *La*

Lozana) permite valorar el trabajo irreversible de la historia con una función apelativa hacia el receptor, tal como es concebido en el sistema brechtiano. Las implicaciones ideológicas de esta estructuración han sido señaladas por numerosos críticos, sobre todo por aparecer vinculadas a formas expresas de teatro comprometido y político, como el de Brecht y seguidores. Viene a subrayar la coherencia en la evolución del teatro de López Mozo y el privilegio otorgado a la función apelativa a medida que avanzamos en su trayectoria:

El objetivo principal del drama a cuadros (drama brechtiano), es el de interrumpir constantemente el encadenamiento sintagmático, obligando al Destinatario-espectador a reflexionar y a impedirle que se deje llevar por el movimiento de la acción dramática. De esta forma se impide la sideración y se le recuerda que está en el teatro. Así, a través de la denegación el receptor puede hacer referencia a lo real exterior al teatro, esto es, a una referencialidad histórica que se encuentra fuera de escena. [DE TORO, 1987, 51].

Asistimos otra vez, por distinto medio, a la privilegiada situación de la realidad del contexto histórico en el eje mismo que une escena y sala. Como sucede con todos los procedimientos brechtianos, sin la perspectiva crítica y reestructuradora del espectador no es posible reconstruir el sentido de la obra.

En este punto conviene recordar que espacio y tiempo comparten un mecanismo similar en el modo de ofrecer el universo dramático que interesa al autor. En el caso de López Mozo, la variación de estas constantes entre las secciones de su producción remite de nuevo a una mirada subjetiva sobre el mundo y su especial transcripción a la escena. La indeterminación y la abstracción espacial y temporal de sus inicios no podía ofuscar, como hemos comprobado en capítulos anteriores, su filiación contemporánea y española. No

sólo por ciertas *pistas* evidentes, sino porque incluso en piezas como *Moncho y Mimi* o *Maniquí*, donde se elude sistemáticamente cualquier dato contextual, la irresolución de las constantes espacio-temporales está exigiendo del espectador que hipoteque su propio tiempo y su propio espacio en escena. Al presentarse éstos explícitamente vaciados, han de colmarse con la significación de la estricta contemporaneidad del receptor. De modo que cualquier interpretación de este teatro como desligado de su momento histórico no hace sino errar su objetivo. El estatismo y la repetición angustiosa no hacen sino referir el inmovilismo de un ser sumiso y desbordado por estructuras sociales que lo desfiguran, y su tiempo y su espacio se convierten en metáfora de esa condición desnaturalizada que lo define. Tiempo y espacio son, ahora, signos formales de una visión de mundo constante, o, dicho de otro modo, se convierten en vínculos sémicos esenciales entre la estructura que impone la representación y la visión del mundo del autor.

En las piezas de la segunda sección, tanto la discontinuidad espacial como la temporal están tratando de ofrecer al espectador un mundo que no se presenta como inmutable o rígido, sino que es susceptible de transformación, de variación y que depende, en todos sus términos, de la acción personal y, sobre todo, colectiva, del hombre. Ese mundo mudable está exigiendo del espectador una toma de conciencia reflexiva y activa para dirigir los procesos de cambio hacia el restablecimiento de los derechos y libertades esenciales. Otra vez la subjetividad del dramaturgo se vierte en el tejido dramático a través de procedimientos en apariencia “objetivos”. La ruptura temporal -como la espacial- permite destacar aquellos aspectos que el autor quiere que observemos y prescindir de lo accesorio, como si dijera: “esto es lo que interesa de la realidad que os presento, esto es lo que tenéis que tener en cuenta y no otra

cosa". Fragmentación es distanciación, pero es también, selección. Tanto en la simultaneidad, habitual en todas las obras del segundo bloque, como en los saltos al pasado, López Mozo está generando un discurso que trata de argumentar las causas y la necesidad de una acción que varíe el orden establecido. Esa es la función última de las escenas que recuerdan la infancia de Ramón y el dirigismo fascista de su educación (*¡Es la guerra!*), o las que escenifican la tortura y muerte del padre de Juan (*Espectáculo Andalucía*), ejemplos de retrocesos temporales unidos a desplazamientos espaciales.

Pero hay algo más en el afán de encontrar en la *forma interrumpida* el significante apropiado para transmitir una visión del mundo que desconfía de los valores humanos establecidos a priori y de la legitimidad de muchos de los principios sociales no cuestionados. El *mundo de la vida* entra en crisis, rompe su inmutabilidad y arrastra consigo la concepción del individuo y de la realidad. Primero aparece el vacío, la disolución de las coordenadas espacio-temporales, el aislamiento de la palabra y la desconstrucción del personaje. En las primeras obras, la continuidad espacio-temporal se precipitaba hacia referentes de la inmediata realidad, por muy abstractos que fueran los representados en escena, y buscaban la ruptura con toda intención naturalista. Las breves escenas que funcionaban a modo de prólogo o epílogo (*Los novios*, *La renuncia*, *El testamento*), eran ya un modo de aniquilar posibles derivaciones "realistas" de las obras que asfixiaran su capacidad alegórica. En la evolución hacia el happening, la quiebra del discurso dramático afectó sobre todo a la palabra, pero conmocionó también las estructuras de espacio y tiempo. Lo que se pretendía eliminar era una forma de creación "racional", propia de la lógica burguesa, o cualquier constante "clásica", inadecuada para transmitir una visión más vinculada al caos, al desgarró y al escepticismo, que a la coherencia de la realidad,

tanto en su contenido como en el modo en que éste se ofrece. La destrucción de la espacio-temporalidad ortodoxa se reafirma también en la brevedad de las piezas, llevada al límite en alguno de los happenings analizados. Quizá sea *Maniquí* el que revele más claramente los conceptos de dinamización temporal unidos a una simultaneidad que no es la coincidencia de diversas percepciones o acontecimientos, sino la intersección de movimientos de la conciencia, como sucede también en *El retorno*. Las figuras utilizadas, incluso si las consideramos de forma aislada, están empeñadas en recorrer un periplo ajeno a las vías tradicionales de reconocimiento espacio-temporal. Las primeras obras de López Mozo, y la mayoría de los happenings, breves, sin unidad de acción interna, sin sujetos singulares, exhiben la profunda complejidad de nexos que unen la repetición y el estatismo con otra forma de entender la realidad, todos los niveles de realidad -también la de la interioridad, el sueño, el deseo o la conciencia-. El resultado fue la incorporación de nuevas técnicas y formas al mundo del drama, pero a costa de situarlo al límite de sus posibilidades, allí donde se desnaturaliza la articulación de los signos dramáticos:

Del mismo modo que el lenguaje quebrado no “aceleraba” el diálogo, sino que simplemente aumentaba la necesidad de silencios entre palabras, tampoco la multiplicación de cambios escénicos o la ausencia de ‘hilo dramático’ suponían una aceleración del tiempo dramático, sino simplemente su anulación. [SÁNCHEZ, 1992, 68].

Así sucede en piezas como *Moncho y Mimí* o *Blanco y Negro en quince tiempos*, donde el proceso de los personajes o la congelación de los rasgos del sujeto, neutralizaban la dimensión temporal o la relativizaban hasta tal punto que era inútil recurrir a su capacidad estructurante. Con esta inhabilitación del

tiempo dramático no sólo se recreaba una 'atmósfera' de aprensión, sino que se negaba la posibilidad de albergar esperanzas respecto a un futuro que había dejado de existir. Por eso las formulaciones del porvenir -tan decepcionantes- eran más importantes en su sistema dramático que las referidas al presente o al pasado. Y lo que es aún más duro de asimilar: ese futuro es el que seres abandonados por inercia a su destino merecen.

No es menor la carga ideológica que comporta la utilización del registro histórico en la composición de la obra, como demuestra su aprovechamiento por dramaturgos de muy distinto signo empeñados en mantener una actitud crítica en circunstancias de censura. Recurso que, desde el teatro brechtiano hasta el documental o el *realista*, ha servido para actualizar acontecimientos del pasado con una significación presente. No es casual que el primer esfuerzo de autoría múltiple en el que participan la mayoría de los dramaturgos del Nuevo Teatro Español fuera, precisamente, *El Fernando*. A la dimensión política de este experimento, pero con un criterio extensible a piezas históricas del mismo periodo, dedica Klaus Pörtl una ponencia donde establece el uso de la anécdota histórica para realizar

una crítica codificada -debido a la censura teatral existente- del sistema, de las condiciones políticas y sociales bajo la dictadura de Franco. [PÖRTL, 1996, 317].

De igual modo, las otras piezas históricas de López Mozo deben ser revisadas a partir de las claves actualizadoras que transcriben la situación social y política de la España de su momento, como hemos visto en *La Lozana*.

7.5.7. *Los finales de obra*

Interesa de forma especial comprobar, en relación con el transcurso de la acción o la circunstancia dramática, los finales de obra que ofrece López Mozo. El sistema teatral del tiempo exige una terminación que se muestra especialmente fecunda en sus implicaciones con la visión del mundo y sus injerencias ideológicas. En muchas piezas del primer bloque, el eterno retorno, el continuismo y el mantenimiento de la situación constante, no pueden ser identificados, como postulaba la crítica de izquierdas más restrictiva²² con una obra retrógrada o conservadora, porque precisamente en lo terrible de su constancia descansa su efecto apelativo sobre el receptor. Como afirma Ubersfeld

Todo ello es como una bofetada al espectador para que éste reflexione, al individuo, para que despierte a un tiempo de rebeldía pues la historia depende también de él. [UBERSFELD, 1989, 158].

No muy diferente del efecto que produce la degradación final, especialmente en las obras con referencias históricas, como *Guernica*, *Anarchía 36* o *La Lozana*, donde la restauración del viejo orden es sentido como una auténtica tragedia. Si en las dos primeras esa visión no requiere explicación alguna, en el segundo caso es evidente que lo que se pone en tela de juicio es la capacidad e idoneidad de los medios empleados para oponerse desde una ideología nueva, revolucionaria, desprejuiciada y humanista (la renacentista) a la antigua, reaccionaria, y católica de Carlos V.

El final que predomina en el sistema dramático de López Mozo refleja una

²² Recordamos la conversación al respecto de López Mozo con Isasi Angulo [ISASI, 1974, 334-335].

vez más esa visión del mundo cargada de desilusión en lo que atañe a la plena capacidad del hombre para transformar su existencia y su circunstancia, pero desde ese pesimismo esencial y lúcido es desde donde es imprescindible saltar a una acción más competente. Toda acción individual o desposeída de su verdadero objetivo está irremisiblemente abocada al fracaso. Recordemos que en *El testamento* y en *El caserón*, donde permanecen en suspenso las consecuencias de la acción final, el autor transmite clarísimamente su deseo de futuro para España, pese a que la predicción no deje de ser arriesgada. *Espectáculo Andahucía*, otra pieza que presenta también un final esperanzador, cuenta con Elvira y el mensaje último que sustituye al telón para insistir en que lo conseguido es sólo el primer paso de una lucha que ha de prolongarse sobre el futuro. Muchos de los elementos estructurales que disponen el final negativo de las obras son comunes a todo el teatro de oposición al franquismo. Incluso en las obras históricas, pese a mostrar hechos pasados, lo que se destila desde la escena es una relación en la que el futuro vuelve a ser protagonista gracias al espectador:

La oposición dialéctica entre pasado y presente termina con esperanza para el futuro. Aunque una obra histórica termine en desastre para los personajes, se está invitando al espectador a una toma de conciencia que conduzca a una acción positiva. Así pues, el sentido de la obra no termina en el texto, sino en la relación del espectáculo con el espectador [HALSEY, 1996, 367].

Las correspondencias ideológicas establecidas entre la concepción de la obra abierta y la obra cerrada encuentran eco en las estructuras dramáticas de López Mozo, que de nuevo muestra las diferentes posibilidades en relación con su eficacia como transmisores de una visión del mundo. Un análisis de los desarrollos de la acción y su evolución hacia el desenlace evidencian que, incluso

en piezas tempranas, la construcción dramática sugiere una apertura sobre el público, una no conclusión con la bajada del telón, bien por la condena eterna a repetirse, bien por la universalización de un conflicto del que el escenificado es mera muestra. En esa apertura fundamental se halla inscrito el receptor, que debe “continuar” la historia, que debe seguir construyéndola con su propia actuación, lo que nos vuelve a situar frente a la dimensión pragmática del teatro de López Mozo. Si la visión del mundo que se cierne sobre los conflictos de la escena es tan desencantada, es a la sala a la que corresponde ser capaz de llevar a cabo la enmienda. Imposible no establecer conexión entre esta apertura estructural básica y el tipo de conflictos y su contemporaneidad: baste recordar que aquellos que se revelan como historia pasada (*Anarchía 36*, *Guernica*, *La Lozana*) muestran su vigencia en nuestra más inmediata realidad, empeñadas en reproducir el enfrentamiento básico de los conflictos del ser contemporáneo: libertad-represión, individuo-sociedad, acción-pasividad. Cuánto más aquellos que, por su imprecisión temporal, se identifican directamente con nuestro tiempo, con el del receptor. También de esta forma la sociedad española está siendo arrojada desde la escena y se exige una respuesta coherente del espectador. De hecho, hacia su mayor eficacia se dirigen las continuas experimentaciones e innovaciones que dibujan su trayectoria.

7.5.8. El lenguaje

Al referirnos al tratamiento del lenguaje en el sistema dramático de López Mozo, han ido surgiendo muchas de las constantes ideológicas y de la visión del mundo que estamos estableciendo. En los mismos diálogos de los

personajes y, sobre todo, en sus condiciones de producción, reside gran parte de la configuración de su concepción del mundo y del hombre. En sus primeras piezas había desmenuzado las posibilidades que brindaba el teatro del Absurdo, sobre todo en la reflexión de los problemas de incomunicación y de impotencia, porque lo que pretendía, ahora lo sabemos, era alcanzar de lleno las implicaciones sociales de la situación mostrada. La formalización de un lenguaje primitivo, lexicalizado, inoperante o literal, está atacando la forma más inmediata de aprehender y transmitir la realidad. En este sentido, no se halla tan lejos de lo que Ionesco se propuso:

Renovar el lenguaje es renovar la concepción, la visión del mundo. Una revolución consiste en llevar a cabo un cambio de actitudes mentales. [Cit. por ESSLIN, 1966, 100].

En los aspectos esenciales que rigen las relaciones entre visión del mundo y lenguaje encontramos una secuencia de continuidad entre las obras de la primera y segunda sección, por distintas que resulten a primera vista. Se trate de técnicas cercanas al Absurdo, farsescas, brechtianas, o documentales, siempre procuran exhibir el papel de la palabra en relación con la circunstancia o la acción, explorando distintos modos de producir esa suerte de distanciación que permite cuestionar lo dicho y lo no-dicho. Se pretende descubrir ante el receptor no lo que se dice, sino lo que realmente vale, lo que pesa, *lo que quiere decir*, en su acepción más literal, un discurso.

El descubrimiento y reconocimiento de los mecanismos sociales de alienación pasaba necesariamente por desmontar un lenguaje que gran parte de la sociedad franquista había asumido sin rechistar, y en el que conceptos como el orden, la disciplina, lo normativo, el sacrificio, el patriotismo, etc. habían sido

monopolizados para entender los valores en que se asentaba el sistema social y político. Explorando esa realidad, diseccionando esos términos que pretenden manipularla, era posible acercarse a su verdadera condición. Ya sabemos de cómo lo utilizaba en el final de *El testamento*, pero está presente antes, en los diálogos de *Los novios*, *La renuncia*, *Moncho y Mimí*, y desde luego en *El retorno*. Más adelante empieza a reconocerse esa intención de concretar aún más la realidad allí donde la censura ya no puede llegar (o cuando ya no importa). Desde los discursos documentales de *Anarchía 36* a los alegóricos de *El caserón*, se está retratando todo el bagaje conceptual de la sociedad española con sus prejuicios, sus miedos, sus manipulaciones y sus asideros, de modo que el lenguaje está tan imbricado en la realidad objetiva como el del más evidente *realismo social*, aunque sea invirtiendo el procedimiento. Los mecanismos de control sabían bien de la manipulación de los discursos, algo que la farsa permite expresar con toda virulencia. Baste recordar lo dicho acerca de *¡Es la guerra!* o *Espectáculo Andalucía* sobre la evidencia de esas tergiversaciones.

Lo que más nos interesa en relación con la visión del mundo es el funcionamiento del discurso del autor. Hay en las piezas de López Mozo un lenguaje del poder mostrando sus resquicios y sus ardidés en relación directa con el motivo de la mentira o de la falsa apariencia, tan bien construida en los prédica totalitaria. Por otra parte, el discurso dominante en la sociedad española se encuentra con el que le opone el autor, un *contradiscurso* ideológico perfectamente distinguible. En ocasiones, la voz de autor se plasma en ciertos personajes simbólicos, como las figuras de negro de *Espectáculo Andalucía*, el Corifeo de *Los sedientos*, o la Malina de *Matadero solemne*, donde se produce una identificación casi explícita. Pero no siempre es necesario recurrir a perso-

najes-portavoz, basta comprobar las condiciones de enunciación a que somete el discurso ideológico del poder para advertir la posición del dramaturgo. Mostrar la contradicción del discurso religioso, militar, fascista, etc.; desmontar sus intenciones engañosas, ridiculizar sus valores, son estrategias más frecuentes que utilizar su voz directa a través de un personaje. Tal vez porque la intuición del autor comprueba que la desaparición del sujeto obliga al espectador a llenar el hueco dejado por el autor, empeñando por tanto, su propia palabra. Esta debe de ser una de las características del lenguaje teatral que explica por qué el poder siempre se ha preocupado tanto -y con razón- por el impacto ideológico del proceso dramático. También aquí advertimos la trayectoria que recorre el camino entre descubrir las falacias de los discursos dominantes, mostrar su auténtica función alienadora y empezar a desmontarlo poco a poco. La tarea deconstructora atañe al receptor, que ha de elaborar un nuevo discurso opuesto al convencional, a ese discurso de la sociedad "oficial" del franquismo. La función fática, que se dirige cada vez con más soltura hacia al espectador, está reclamando, de nuevo, su actuación decidida ante la fuerza social que le impone su lenguaje y sus conceptos.

ANEXO

EL TEATRO DE LÓPEZ MOZO DESDE 1980

Hemos limitado este estudio a los primeros quince años como dramaturgo de López Mozo a fin de analizar un momento singular de la historia teatral española en la trayectoria de uno de sus representantes. Era necesario establecer un término temporal porque la actividad del autor seleccionado desbordaba cualquier intento de completar el análisis de su producción dramática con las nuevas obras. Desde 1980 se suceden más de quince piezas teatrales: *El paraíso perdido de Gaucín* (1981), *La diva* (1982), *Bagaje* (1983. II Premio de Teatro “Enrique Llovet” 1988), *Tiempos muertos. Cinco obras fuera de formato* (1984), *La otra muerte de Flor de Otoño* (1984), *D.J.* (1986. Premio “Castilla-La Mancha” 86)¹, *Representación irregular de un poema visual de Joan Brossa* (1986), *Los personajes del drama* (1987), *Madrid- París* (1988), *A telón corrido* (1988), *Yo, maldita india* (1988), *La boda de media noche* (1989), *Eloídes* (1990. Premio Hermanos Machado 1992), *Ahlán* (1996. Premio Tirso de Molina 1996 y Premio Nacional de Literatura Dramática 1998), *El engaño a los ojos* (1988. Premio Fray Luis de León 1999), *Objeto del deseo* (1999), *Los ojos de Edipo* (1999) y *La misma historia, poco después* (1999).

¹ Ragué Arias confunde algunas de las obras de López Mozo registradas en su estudio. Así, atribuye a *La otra muerte de Flor de Otoño* el Premio “Castilla-La Mancha” 86, que corresponde a *D.J.* Más adelante fecha esta pieza en 1996, diez años más tarde de su fecha de composición. [V. RAGUÉ ARIAS, 1996, 66-67].

El destino de estas nuevas obras no ha sido muy diferente, hasta el momento, del que corrieron las piezas anteriores. La mayoría han sido editadas pero no representadas, a pesar de que, como antaño, muchas de ellas han resultado premiadas. Ya vimos cómo finalizada la dictadura y declarada una transición irreversible, los dramaturgos más combativos del periodo franquista asumen los nuevos tiempos sin demasiado entusiasmo. Ni política ni teatralmente se ven cumplidas las expectativas de los integrantes del Nuevo Teatro. Algunos abandonan; otros, como López Mozo, se mantendrán en la búsqueda de un teatro *diferente*, por más que los problemas de difusión se prolonguen. Definitivamente, tanto los dramaturgos realistas como los vanguardistas van a seguir compartiendo su suerte.

Cualesquiera que sean las causas de este hecho, el resultado es el mismo: dos generaciones de escritores han sentido cercenadas sus posibilidades creativas y nuestro teatro se ha visto privado de los necesarios mecanismos de renovación que -al margen de la calidad individual de las obras- hubieran puesto al día nuestra escena [SANZ VILLANUEVA, 1994, 322].

En 1979, López Mozo firma junto a otros dramaturgos (Alonso de Santos, Jorge Díaz, García Pintado, Gil Novales, Luis Matilla, Martínez Mediero, Miralles, Pérez Casaux, Romero Esteo, Ruibal y Diego Salvador) un manifiesto para denunciar la situación teatral española, empeñada en ignorar las obras de los autores vivos². No parece que las cosas hayan cambiado demasiado. Tampoco durante las

² La polémica suscitada por el llamado *Manifiesto del 79*, que Gabriel y Galán publica en *Fotogramas* el nueve de febrero, se justifica por la indignación que causan los comentarios de Haro Tecglen sobre los autores que califica de "ex-combatientes" en su artículo "El manifiesto de las denuncias". Pérez Stanfield [PÉREZ STANFIELD, 1983, 15] comenta los pormenores de esta discusión que, en realidad, es una prueba más de la situación de los dramaturgos vivos españoles en la década de los ochenta. También Salvat [V. RAGUÉ ARIAS, 1996, 114], Miralles

décadas siguientes. Prueba de este desajuste es la dificultad que también encontrarán los autores surgidos en los 90 para acceder de forma regular o significativa a los escenarios, de modo que las nuevas generaciones no gozan de mejor suerte que los ya veteranos del Nuevo Teatro. Este factor debería resultar suficiente para desestimar la escasa actualidad del teatro hecho en el franquismo como motivo de su falta de difusión. Salta a la vista que no se produce una ruptura con las directrices generales que habían marcado el teatro en los años precedentes.

Dos son los géneros que se han convertido en cauces por los que han discurrido las trayectorias dramáticas últimas y que, en buena manera, constituyen modos de entender la creación teatral: la farsa y sus variantes, y un teatro de experimentación vanguardista fuertemente formalizado. Estas dos tendencias dominantes no resultan estrictamente antagónicas y constituyen de hecho la versión propia de las generaciones últimas de las dos líneas maestras que cruzan la práctica escénica del siglo XX: un teatro de corte realista y naturalista y un teatro de corte ritual o simbólico. [PÉREZ-RASILLA, 1993, 27].

Nada nuevo, al parecer. Pero el teatro de López Mozo llevaba muchos años evitando las trampas del reduccionismo estéril y no pierde de vista sus signos de identidad: el compromiso con la renovación y con la sociedad sigue alentando su trayectoria. Para un autor como López Mozo resulta imposible alejarse del contexto social en el que nace su teatro, de modo que seguiremos encontrando una poderosa voluntad de crítica y de cambio. Y si la conflictividad social asume nuevas representaciones, su teatro evoluciona para registrar-

[MIRALLES, 1996], Fermín Cabal [CABAL, 1994], o el mismo López Mozo [1996: "Sobre generaciones y autores vivos en el teatro español"] tratan de llamar la atención sobre una circunstancia anómala y perjudicial para el teatro español.

las. Incluso alguno de sus temas recurrentes adquiere novedosos tratamientos. Por ejemplo, *Bagaje*.

En *Bagaje* -la historia de dos jóvenes que ven dificultados sus intentos de abandonar el ámbito familiar- trato de analizar la difícil convivencia entre las generaciones que conocieron la guerra civil y las que habiendo nacido después, no han podido prescindir de aquella herencia a la hora de construir su futuro. [LÓPEZ MOZO, 1986, "Noticia de mí mismo", 12].

El tema del legado generacional y su rechazo ya lo conocíamos en la obra de López Mozo a través de piezas como *El testamento*, *El caserón*, *Compostela...*, pero ahora, más que la versión política, interesa la dimensión humana y social del conflicto. Lo que más inquieta de *Bagaje* es la facilidad con que va destruyendo las primeras deducciones que hacemos de los personajes, del significado de la obra y hasta de los procedimientos teatrales. Los jóvenes que intentan huir de los roles que sus padres quieren imponerles desconocen, como el espectador, el terrible *bagaje* que traen a sus espaldas: la guerra, la persecución, la desilusión... De alguna forma, el discurso del autor ha integrado los dos polos del conflicto y eso lo enriquece, lo multiplica y lo transforma continuamente, tanto, que al finalizar la obra, el universo creado por los personajes se ha dado la vuelta. Y con él, el espectador.

En cierto sentido, las obras escritas en las dos últimas décadas resultan un compendio de las líneas temáticas básicas que han regido la producción precedente, pero su nuevo tratamiento las hace más complejas y añade varias lecturas. El anhelo de realización humana y sus dolorosas limitaciones extienden la visión desilusionada del hombre y del mundo a las nuevas piezas. Algunas se mantienen en el plano existencial que registra la lucha del hombre con un des-

tino que no es el deseado y contra el que sólo cabe la huida (*La diva*) o una terrible resignación (*Tiempos muertos*). Las ilusiones, los fracasos y la soledad que urden la condición humana se sitúan en contextos cada vez más concretos, de modo que el papel de la sociedad en el proceso de frustración del hombre alcanza lugar relevante. Así sucede en *D.J.*, con ese don Juan acosado por los prejuicios sobre la homosexualidad, o en la suerte de la Malinche (*Yo, maldita india...*), cuyo destino se liga irremisiblemente al de su pueblo. La utilización del personaje literario -como en el caso de *La Lozana*- o del referente histórico, no difumina la ambición crítica y la hondura de la reflexión sobre la sociedad contemporánea. Pero estas dos obras resultan especialmente importantes por la compleja elaboración dramática que, paradójicamente, facilita al receptor el significado plural de las piezas. De la primera de ellas opina César Oliva:

Con *D.J.* consigue una interesante versión de la figura de Don Juan, marcando, con enorme sutileza, la fragilidad de la frontera erótica entre la mujer y el hombre. La sugestividad viene dada porque Don Juan es Don Juan, pero también el actor que lo representa. A partir de la visión decimonónica que ofrece la Ana Ozores clariniana, compone López Mozo un drama en el que el impenitente amante cruza, con teatral eficacia, el umbral del amor a la mujer por el amor al hombre. Personajes, máscaras, conceptos, se conjugan en una obra donde los elementos críticos no están en la superficie, sino en el uso burgués de las relaciones eróticas y también sociales. Probablemente, el autor haya conseguido con esta obra el arranque de un teatro de mayor complejidad intelectual, aunque tal vez de menor eficacia de cara a la inmediatez popular. Los próximos años aclararán tan interesante encrucijada. [OLIVA, 1989, 412].

Efectivamente, piezas como *Yo, maldita india...* avalan la progresiva profundidad del teatro de López Mozo que, sin perder alcance crítico, se atreve a

indagar en los resortes emocionales e individuales de los personajes, siempre con el entorno social proyectándose sobre el conflicto. También en *Yo, maldita india...* la estrategia para aunar los componentes individual y colectivo, lo privado y lo público, es tan sutil que sólo la dualidad puede dar forma a la dimensión social del drama. La ambición, la traición, la hipocresía, la venganza, el valor..., son cuestionados no sólo a la luz de la anécdota histórica, sino en su vigencia para establecer modelos de conducta imperecederos. Como sucederá en otras obras de estos últimos años, López Mozo impide el juicio simple y unívoco de la historia, ofreciendo diversas facetas de una realidad que sólo puede encontrar la verdad dialécticamente. De modo que Malinche no es estrictamente una traidora a su pueblo, ni Cortés sólo un megalómano, ni Bernal Díaz un cronista objetivo, ni los indios víctimas inocentes, como tampoco crueles verdugos. La realidad monolítica se desdibuja en el sueño alucinado de Bernal, en los recuerdos de la Malinche, en la presencia de espíritus y fantasmas traídos hasta la escena merced al osado tratamiento temporal. Todo ello es buena muestra de lo que Salvat ha identificado como

ese juego de dualidades, de dobles actitudes, de identidades y de complicidades. López Mozo amplía el diálogo permanente -que tanto obsesionó a Carpentier- entre el hombre y la Historia, entre la apariencia y la verdad, potenciándolo hasta altísimos niveles de intuición dramática. [SALVAT, 1990, 13].

Quizás sean *Eloídes* y *Ablán* los máximos exponentes de la madurez del teatro de López Mozo para asumir los nuevos conflictos sociales con la eterna preocupación de fondo: la explotación, la alienación y finalmente la destrucción del hombre. En ambas piezas, la dimensión de los personajes, esos pequeños seres

mediocres extraídos de la inmediata cotidianidad, es más determinante, desde el punto de vista dramático, de lo que lo habían sido hasta ahora sus personajes difuminados en la colectividad. Y añaden la novedad argumental de extenderse hacia nuevas formas de marginación (el excluido que deviene en delincuente, el inmigrante) que aún no habían sido retratadas en su teatro. Pero lo más novedoso reside en que, pese al evidente predominio del enfoque social que preside estas obras, crece la atención por el individuo concreto y sus facetas morales. Los actos individuales son enmarcados en unas estructuras sociales muy bien definidas en sus tensiones, sus formas de explotación o de opresión, su carácter implacable. Y si es aquí donde se ubican causas y consecuencias sociales de los actos, los problemas de libertad, de justicia, de responsabilidad, etc., adquieren significaciones nuevas y más precisas que afectan a la condición moral del individuo.

En *Eloídes*, el protagonista, que simultáneamente se queda sin trabajo, sin familia y huye a Madrid, entrará en un laberinto sin otra salida que la que acaba defendiendo para sí: la cárcel. Los buenos propósitos y la insistente declaración del protagonista sobre su naturaleza (*“¡Juro que soy un hombre bueno!”* [p.15]) en las primeras escenas, se van diluyendo entre la búsqueda de trabajo, los comedores de caridad y la indigencia. A partir de entonces, asistimos a un cambio del personaje que se resuelve en la pérdida de dignidad y de principios. La traición a Luis de Gálvez, el mendigo que le había ayudado, el asesinato de “el Cejas” o el robo a la prostituta, se suceden con la velocidad del desmoronamiento del protagonista y culminan en la frialdad del asesinato de su abogado. Lo que queda de Eloídes es un ser maltrecho que lo único que desea es permanecer en el “cobijo” de la prisión a cualquier precio. Descubrimos que el personaje no sólo teme al mundo real (*“¡Me da miedo la calle!”* es su última exclamación [p.63]), sino que también desconfía de su propia condición cobarde y

miserable, de su incapacidad para resistir los embates de una sociedad hostil. Ni héroe ni villano, ni enteramente inocente o culpable, la índole del personaje es pareja a la de la sociedad que se representa en la obra, de modo que todo se revela tan complejo y contradictorio como es en realidad. La capacidad de López Mozo para inquietar y cuestionar, sin afán de resolver o de moralizar, es ahora más eficaz y contundente. Para Ragué Arias, *Eloídes*

Es un contemporáneo paraje de desolación mostrado sin concesiones melodramáticas, con agilidad y cierto sentido del humor.
[RAGUÉ ARIAS, 1996, 67]

La obra siguiente no hace sino afianzar los hallazgos de *Eloídes*. En *Ablán*, López Mozo se ocupa de la lucha por la supervivencia de otro ser marginal: el inmigrante marroquí ansioso de poner fin a su miseria y que no encuentra más que otra versión de la humillación. El tema está lo suficientemente presente en la sociedad española y es lo bastante representativo del eterno conflicto social como para incorporarse a la última dramaturgia (Ignacio del Moral, Martín Iniesta o Encarna de las Heras) con enfoques poco discrepantes. López Mozo lo va a utilizar para redundar en los temas que ocupan toda su obra dramática, y otra vez, con la riqueza de conjugar aspectos individuales y colectivos en la configuración del conflicto:

Lo que se cuestiona es la injusticia, la intolerancia, la violencia, las armas que ejerce el poder en cualquiera de sus manifestaciones, por eso el autor nos permite observar también los males de la *otra orilla*. [SERRANO, 1997, 13].

Y como sucedía en *Eloídes*, a las causas sociales del conflicto se unen las conductas individuales que contribuyen a la tragedia. El egoísmo, la ambición,

el abuso y la flaqueza para hacerles frente, contaminan a personajes de uno y otro lado, como corresponde a una concepción del mundo y del hombre que no depende sólo de las estructuras sociales que lo sustentan. Así, Mimun Unacer, el dueño de las pateras, o la propia Jadicha, madre del protagonista, no son mejores que los policías de la escena VIII o los racistas de la escena X. Entre unos y otros se sitúan las víctimas que, como Larbi, jamás escaparán de su destino por muy lejos que vayan y que acaban convirtiéndose en verdugos. Es la Imagen de Larbi la que reconoce al fin la dimensión de su tragedia:

al avanzar empujábamos la frontera, como si fuera una cinta elástica. Nunca lograremos dejarla a nuestras espaldas. [*Ablán*, p.133].

Las historias del final, especialmente la del niño de Juana la Loca, arrojado por la ventana, dibujan una realidad acaso más dura que la que nos atrevemos a sospechar, por cercana que esté. La terrible contundencia del mundo que nos revela López Mozo en *Ablán* la convierte en una de las piezas más logradas de toda su carrera.

La última -hasta el momento- de las obras escritas y publicadas por López Mozo, *El engaño a los ojos*, es una curiosa pieza de seis escenas que nada tiene en común con las inmediatamente anteriores. Así se nos relata el argumento en la presentación de la obra:

No disfrutó Cervantes, en vida, las mieles del triunfo como autor de teatro. Después, su gloria como novelista, dejó en un segundo plano su obra dramática. Esta pieza, que lleva por título el de una comedia que no llegó a componer, pretende reivindicar la condición de dramaturgo de nuestro escritor. Nada mejor, para ello, que resucitarle y, so pretexto de llevarle a una fiesta que en su honor

prepara Talía, mostrarle cómo los personajes que él creó habitan en los escenarios de nuestro país y cómo muchos dramaturgos de este siglo, desde Valle-Inclán a Francisco Nieva, los han tomado como modelo para dar vida a algunas de sus mejores criaturas.

En realidad, la obra se convierte en una curiosa reflexión metateatral sobre la condición del dramaturgo y sobre el concepto de éxito en teatro. Para ello, recurre a otros autores cuyo reconocimiento público y teatral -en vida- no estuvo a la altura de la calidad de su obra. Aunque se centra en la figura de un Cervantes desconfiado de su trabajo dramático, aparecen Valle-Inclán, Lorca, Nieva, etc. En boca de Cervantes, los juicios sobre el teatro y el éxito revelan los males endémicos que ha padecido el género dramático desde su origen, incluso en momentos de máximo esplendor. A Vagal, el joven aspirante a dramaturgo que acude a buscarlo, le advierte:

Si no tiene ocasión de representar sus obras, jamás recibirá los parabienes del público. No pierda el tiempo. Vaya, vaya al encuentro de Lope. Ríndale a él ese homenaje. Y aprovechando el viaje, póngase en su estela. Aprenda de memoria su arte de hacer comedias. Arrímese a quienes se disputan la propiedad de sus piezas y hágase amigo de los cómicos que las recitan. Declárese discípulo suyo y las puertas de la gloria se le abrirán. [...] No es teatro lo que permanece lejos del contacto con las tablas. Mi obra ha nacido y crecido al margen del diálogo con el público. [*El engaño a los ojos*, p.14 y p.16].

A partir de aquí, Vagal conduce a Cervantes por la representación de algunas de sus obras y van apareciendo Valle, Lorca, Nieva, y los personajes de raíz cervantina creados por el teatro contemporáneo. El tributo que entre todos rinden al genio cervantino pretende transmitir la naturaleza del verdadero

triunfo en teatro, alejado del identificado con el éxito de público y las abundantes representaciones. En este sentido, *El engaño a los ojos* se emparenta con las piezas que hemos incluido en "Homenajes" porque, además del reconocimiento al artista, defiende conceptos y actitudes compartidos por el autor y el homenajeado ante la creación artística y su valoración.

Paralelamente a la evolución de los temas desarrollados, los tratamientos técnicos y formales de las últimas piezas descubren el vigor de su experiencia dramática. Nada extraño si consideramos su trayectoria hasta el momento. Los primeros quince años de López Mozo como dramaturgo habían sido tan fecundos en número de obras como en variedad, de modo que pocas técnicas dramáticas no habían sido experimentadas por el autor. Independientemente de su eficacia o de su posibilidad para ser confrontadas con el público, lo que sí han procurado al sistema dramático de López Mozo es la seguridad de haber tanteado la viabilidad de procedimientos muy diferentes en su origen y en su funcionamiento, no tanto en su propósito. La depuración llevada a cabo en los límites experimentales por los que atraviesa su trayectoria dramática ha dejado un poso original capaz de recoger todas las aportaciones de la vanguardia dramática occidental sin entregarse por entero a ninguna de ellas. Lo que sí es claro es que éste es un viaje sin retorno, de modo que lo que se ha ido creando y destruyendo nunca volverá a integrarse en la estructura dramática con las características anteriores.

Aunque un somero vistazo a estas piezas parece indicar el alejamiento de procedimientos habituales hasta entonces (sobre todo la farsa o el absurdo) y el acercamiento a modos más *realistas*, de acuerdo con los aires que vuelven a soplar sobre la escena española³, es fácil desechar cualquier interpretación sim-

³ Sobre esta vuelta al realismo son interesantes las opiniones vertidas en la mesa redonda organizada por *El Público* el 11 de noviembre de 1985, en la que participan Alonso de Santos, Buero

plista. Primero, porque estas piezas entroncan en muchos aspectos con las que hemos analizado en la segunda sección, de modo que no cabe hablar de ruptura con lo anterior. Segundo, porque ni siquiera en las obras de contenido histórico o en las que trata temas concretos y actuales podemos hablar de *realismo*, sin más. Lo que sí advertimos es una forma más directa de encarar la realidad, un alejamiento de los procedimientos evasivos que precisaban continua descodificación y una cercanía social que identifica en seguida nuestro tiempo y nuestra sociedad, aunque no sean el tiempo y la sociedad utilizados en la obra.

A pesar de que los cambios operados en su teatro no son triviales, es posible identificar el rastro de la experimentación anterior. Puede que volvamos a encontrar personajes definidos, personalizados y claramente caracterizados, pero se incorporan al drama en virtud de su capacidad para contar mucho más que su peripecia individual. Descubrimos también un tratamiento de la realidad ajeno a las abstracciones de sus obras iniciales, pero su “realismo” jamás será una fórmula mimética o simplificada. No debería sorprender la incorporación de nuevos tratamientos para temas también diferentes porque López Mozo jamás ha intentado permanecer adscrito a una tendencia determinada, como recordaba en una entrevista reciente:

No creo en el autor sujeto a un estilo o estética; cada obra tiene un tratamiento. La obra de un autor son sus señas de identidad, por las que se le reconoce, pero sin expresarse en un estilo único. Siempre he estado próximo a la vanguardia -ya no me atrevo a llamarla así-, a un intento de renovación e innovación, revisando lo que ocurría en otros lugares del mundo. [...] Ante *Eloídes* y ante este texto [*Ahlán*] busco una manera que considero apropiada, el realis-

Vallejo, Fermín Cabal, López Mozo, Miralles, Domingo Miras y Rodríguez Méndez [*Cuadernos de El Público* nº9, diciembre 1985, 15-39]. Propósitos y características del nuevo realismo se tratan en *Teatro realista de hoy* [GALÁN, 1993].

mo. Y algunos me llaman traidor a mis formas anteriores. Y no he cambiado. [LÓPEZ MOZO en PASCUAL, 1997, 56].

Sin entrar en contradicción con la intensidad de la virtualidad teatral que hay en la construcción de sus obras, las piezas creadas en los últimos años acababan concediendo a la palabra un prestigio duramente ganado a lo largo de su trayectoria. La palabra recobra toda su potencialidad dramática, pero su rehabilitación acusa los procesos a que ha sido sometida y no ensombrece las aportaciones del texto espectacular. Ahora el lenguaje ha perdido el tono desenfadado y burlón que, sin ocultar la acidez de su visión del mundo, se había quedado relegado a la farsa y la parodia (*¡Es la guerra!*, *Réquiem por los que nunca suben y nunca bajan*, *La Lozana*). La concesión humorística se anula en las piezas más importantes de las dos últimas décadas, que evolucionan hacia formalizaciones más próximas a lo *dramático* (en sentido estricto), intensificando los conflictos y centrando más la acción. El lugar concedido a la palabra tiene mucho que ver con ello, y parece afectar a casi todo el teatro último español. En una conferencia reciente, insistía el autor:

De un tiempo a esta parte, el panorama está cambiando y hoy puede afirmarse que la palabra vuelve a ser reclamada desde los escenarios. En mi opinión, una de las razones es que el público teatral empieza a estar cansado del constante bombardeo de imágenes al que se le somete. Reclama una participación intelectual que nunca será plena si los únicos estímulos que le llegan proceden del mundo de la imagen. [LÓPEZ MOZO, 1999, "Los autores españoles ante la nueva escritura dramática", 6]

Esta reflexión, avalada por las nuevas directrices asumidas por directo-

res, autores, críticos o grupos teatrales no debe interpretarse como un rechazo de procedimientos teatrales anteriores o confundirnos sobre una desproporcionada reivindicación del papel de la palabra en la escena. De ser así, la contradicción con su obra anterior sería insalvable. Por eso conviene matizar sus consideraciones y situarlas en su contexto:

En su reincorporación a la vida teatral, el autor debe cuidar dos cosas. Una, que la palabra, que es la única herramienta de que dispone para ejercer su oficio, conserve toda su capacidad para conformar una escritura cuidada, profunda y rica que pueda articular, con el resto de los lenguajes escénicos, un discurso coherente. La otra, que aceptemos que hoy más que nunca el teatro es, en tanto que un hecho colectivo, el resultado de una suma de talentos y de esfuerzos individuales [*Ibídem*, p.8].

Bagaje y *D.J.* son las primeras muestras de cómo los diálogos se han vuelto más cercanos, más interpersonales, más convincentes, menos oratorios. El intercambio dialéctico es el auténtico vehículo del conflicto, lo que no impide recurrir a la efectividad del texto espectacular. La estructura dramática no elude la complicación en niveles diferentes, aunque perfectamente imbricados, como sucede con el personaje y el actor en *D.J.* o con las dualidades de *Yo, maldita india...* [V. *supra*, pp. 603-604]. También la visión onírica, el desdoblamiento del personaje o el *flash-back*, confieren una dimensión nueva al “realismo” de *Eloídes* o *Ablán*.

En las piezas más representativas de estos años descubrimos la evolución de los tratamientos espaciales y temporales que tanto han impulsado la experimentación dramática en López Mozo. Importante, por su efectividad y por su recurrencia, es la exposición simultánea de la realidad presente y la del

pasado, realidad que podemos calificar como “interior”, ya que depende del recuerdo de quien la convoca. Así sucede con las visiones de Malinche, las de Larbi (*Ablán*), o la aparición de fantasmas en *Bagaje, Yo, maldita india...*, *Ablán*, etc. En cualquier caso, la superposición del mundo objetivo o real y el subjetivo o imaginario consigue transmitir una visión dilatada de un conflicto siempre en progresión y estructura la obra dramática sin recurrir a los presupuestos que ya había abandonado en su primer teatro: el sicologismo, la suspensión de la acción, el protagonismo del héroe trágico...

El dramaturgo ha aprendido a significar el mundo del espectador con más fidelidad que si tratara de reflejarlo miméticamente. El propio espacio se convierte en un elemento capaz de relatar, citar, recordar o criticar la realidad representada. La relación entre los distintos fragmentos de la estructura dramática se revela especialmente a través de la simultaneidad espacial, tan importante en la composición de *Ablán*, o en la fragmentación de *Eloídes*. En estos casos, la forma interrumpida, afín al teatro social incluido en la segunda sección de su obra dramática, constituye una aspiración a la totalidad y tiende a mostrar los procesos con todas sus ramificaciones de causas y consecuencias. El espacio transformable alude aquí a la necesidad de cambiar la forma de ocuparlo. Y otra vez se recurre al dominio o la exclusión espacial para contarnos la victoria o la derrota frente al mundo, aquella que compete al espectador más que al personaje.

Porque, como era de esperar, la consideración del papel del receptor sigue latiendo en un teatro empeñado en ser una revisión del presente y, lejos ya de experimentos de inclusión del público en el espectáculo, se mantiene la exigencia de la reflexión y de la opinión activa, imprescindible para restablecer el verdadero alcance del proceso dramático:

Elaboremos, por otra parte, un discurso capaz de devolver al espectador mirón la casi perdida capacidad de escuchar, un discurso que invite a la reflexión. [LÓPEZ MOZO “Los autores españoles ante la nueva escritura dramática”, 18].

El teatro de los años noventa parece decidido a no conceder al receptor un papel para el que no está cualificado. Si López Mozo fue cauto con las aportaciones del teatro artaudiano o del happening, ahora pretende ofrecer el mundo presente que comparte con el receptor para hacerse co-responsable de las actitudes ante la realidad. Más que cambiar el mundo, el propósito elemental reside en tomar conciencia de él y en reconocer nuestro lugar en él. Los recursos para apelar al receptor dependen ahora del reconocimiento expreso de la realidad configurada en escena. Incluso las piezas históricas (*Yo, maldita india...*) o que imponen una revisión de la historia reciente (*Bagaje*) tratan de retratar las características del hombre y de su destino capaces de hacer que el espectador se sienta involucrado en ellos, por muy alejados en el tiempo que sean esos sucesos.

En definitiva, si bien no son pocos los cambios producidos en el teatro de López Mozo desde aquellas primeras obras absurdistas y éstas elaboradas tres décadas después, su constante evolución revela el mantenimiento de las bases de su poética teatral que habíamos definido en torno a la experimentación, el compromiso con su tiempo y la apelación al receptor. Todo ello sigue latiendo en su teatro último y parece, dada su inveterada energía creativa, que aún es pronto para bajar el telón.

RESUMEN Y CONCLUSIONES

Hemos comenzado nuestro estudio abordando la trayectoria biográfica y generacional de Jerónimo López Mozo con la intención de comprobar las vicisitudes del teatro vanguardista español entre los años 65 y 80. Los avatares de su copiosa producción dramática reflejan un entorno cultural, social y político que mantiene al Nuevo Teatro, como al *realista*, condenado a la difusión minoritaria o al silencio. A pesar de las dificultades, hemos de reconocer la labor fundamental desarrollada por los nuevos autores en el quehacer teatral: ellos han sido los responsables de la introducción en España de la dramaturgia de vanguardia. Poco o mucho, si algo de ella ha trascendido al teatro español, a ellos se debe.

Las circunstancias no eran, desde luego, las idóneas. Las complicaciones con la censura -quizá las más evidentes- no son las únicas. Recordemos cómo el legítimo afán de estrenar anima al primer López Mozo al encubrimiento simbólico, a los lenguajes crípticos y a buscar la autoafirmación en la experimentación vanguardista, aunque muy pronto sus intentos por eludir la prohibición se revelan inútiles y la propia evolución de su teatro le hace abandonar cualquier subterfugio que lo aleje de su intención crítica. Resultado: el ochenta por ciento de sus obras presentadas a censura durante la dictadura son prohibidas o autorizadas en sesiones únicas. Imposible aspirar en tales condiciones a un teatro de amplia difusión. El recurso al teatro universitario, al teatro de cámara y ensayo o al teatro independiente alejan al Nuevo Teatro de los circuitos

empresariales y, lo que es más grave, de un público que no tendrá acceso a las nuevas corrientes teatrales y seguirá afincado en el inmovilismo escénico. Lo sorprendente es que llegada la esperada transición política, las trabas que encuentra el Nuevo Teatro prolongan la situación anterior, e incluso la crítica especializada que se había ocupado del fenómeno acusa al teatro hecho durante la dictadura de obsoleto. El asunto no es simple y responde tanto a factores históricos como teatrales: desaparición del teatro independiente, rechazo del público a las formas teatrales no consagradas, fallidas relaciones con la administración, cuestionamiento del papel de la palabra (y con ella del autor) en la creación teatral... Con tal cantidad de variables en juego, el análisis de la situación teatral de este periodo se complica y apenas podemos más que señalar sus consecuencias. Faltan aún datos para elaborar una visión completa de todo el proceso que colabore a ilustrar su verdadero alcance. Los propios protagonistas del Nuevo Teatro insisten en la provisionalidad del fenómeno. Recientes trabajos sobre el teatro contemporáneo español conceden a los autores más arriesgados, en el mejor de los casos, una mera referencia, por lo general, excesivamente globalizadora. Parecería que, tras tanta polémica, tras tanto entusiasmo, poco o nada queda de todo aquello. Pero no es del todo cierto. Si la permanente búsqueda supone el riesgo de la dispersión y hasta del fracaso, hemos de concederle el mérito de sus hallazgos, a veces visibles fuera del contexto en que se producen. De algún modo, aciertos del teatro posterior son deudores de aquellos primeros experimentos teatrales, aunque la pérdida del rastro distorsione su origen. Fallidos o no, muchos de los intentos de renovación teatral sientan las bases de nuevas experiencias, de posteriores realizaciones. De no ser así, los años se hubieran encargado de borrar del todo sus huellas. Sin embargo, ahí tenemos la última producción de López Mozo para avalar un tea-

tro maduro, riguroso, hecho para su tiempo. Y con él, otros autores forjados en las filas del Nuevo Teatro que siguen manteniéndose en activo. Desde la seguridad que la experiencia y la superación de dificultades aporta, López Mozo refleja con aplomo su peculiar vigencia:

esa generación condenada al silencio, como lo fue la realista, ha escrito mucho en estos años. ¿Cuántas obras? Puede que cuatrocientas. Tal vez quinientas. No lo sé, no las he contado. Por eso he incluido en el título de esta ponencia la expresión “una llama viva”. Nadie ha podido apagarla, aunque hay quienes lo han intentado soplando con toda la fuerza de sus pulmones. Algo han conseguido, sin embargo. Pocas han sido representadas y no siempre en las condiciones deseables. Pero los éxitos han sido frecuentes. También, como no puede ser de otra forma, los fracasos. Muchas han sido editadas, aunque no siempre bien distribuidas. No todas las que permanecen inéditas duermen el sueño de los justos en los cajones de sus autores. Pueden encontrarse en archivos de centros teatrales, en bibliotecas de inéditos o en manos de críticos y estudiosos. Los que se han molestado en conocerlas destacan, al margen del juicio que cada obra les merezca, que es un teatro vivo. Más he de hacer una advertencia. Dije al principio de mi intervención que la generación del Nuevo Teatro Español, suponiendo que haya existido realmente, saltó hecha añicos. Es una referencia histórica, útil para estudiar aquella época. Los que nacimos al teatro entonces y continuamos viviendo en él formamos parte del nuevo teatro español, con minúsculas, es decir, del que trata de nuestro tiempo, que es éste. [LÓPEZ MOZO, 1997, “El ‘Nuevo Teatro Español’ durante la transición: una llama viva”, 9-10].

Es inevitable reconocer que durante las décadas de los sesenta y setenta las condiciones políticas, sociales y económicas que delimitan el trabajo teatral imponen ciertas características peculiares que afectan directamente a la escri-
tu-

ra dramática. El hecho de que siempre aparezca nombrada la generación realista junto al Nuevo teatro, e incluso que su devenir no haya sido, salvo contadas excepciones, muy diferente, delata todo el peso que adquieren los factores extrateatrales en el proceso dramático. De lo contrario, sería imposible encontrar puntos de convergencia entre el teatro realista de la generación de medio siglo y el teatro rupturista que quiere ser vanguardia no sólo ideológica. Tras las problemáticas cuestiones generacionales tratadas en el primer capítulo, estamos en condiciones de establecer los criterios de convergencia y divergencia que agitaron la relación teatral entre dramaturgos de una y otra tendencia. Coinciden en su dificultad para darse a conocer, debido tanto a la censura como a una infraestructura teatral obsoleta; comparten la colaboración con los grupos de teatro independiente y universitario y su asiduidad a festivales y premios, una postura ideológica abiertamente antifranquista, la crítica a un sistema social alienante y destructivo, los deseos de cambio, el afán de llegar a un público nuevo o de reeducar al existente, lo que conduce a una concepción didáctica del teatro... Los separa el deseo de los *realistas* de utilizar un lenguaje teatral más reconocible para transmitir con fórmulas tomadas de la tradición un mensaje progresista, frente a la investigación sobre las formas teatrales de los *nuevos autores*, lo que explica, en la mayoría de ellos, el afán de conectar con la vanguardia americana y europea, y su osadía para llevar a cabo (no siempre con éxito) todo tipo de experimentos dramáticos. En cualquier caso, las diferentes perspectivas estéticas entre los realistas y el Nuevo Teatro no ocultan la necesidad de desenvolverse en el entorno histórico que les ha correspondido.

La configuración de una poética dramática que recoge los rasgos básicos -temáticos y formales- que definen el Nuevo Teatro, tal como aparece en el pri-

mer capítulo, no anula las posibles evoluciones posteriores ni pretende determinar un sistema rígido. En su conjunto, lo que viene a demostrar es la ruptura definitiva con las estructuras artísticas consagradas, de modo que la problemática histórica adquiere visos de transmutaciones formales, como comprobaríamos en el estudio del sistema dramático de López Mozo.

A pesar de las dificultades, la trayectoria de López Mozo y coetáneos demuestra que las aportaciones del Nuevo Teatro no se limitan exclusivamente a las innovaciones de la escritura dramática, sino que afectan a la consideración de la función del dramaturgo en el proceso teatral, al concepto del teatro y a su integración en la actividad social y política. De hecho, la evolución dramática de López Mozo resulta -más que de una exigencia estética- de la necesidad de dar respuesta a las prioridades de un teatro que se pretende *vivo* y *total*: la comunicación con el receptor y el compromiso social. Tal empeño no tiene pretensión alguna de originalidad, pero sí de autenticidad. Esa condición singulariza el periplo personal y profesional de López Mozo: frente a la queja, la vehemencia. Su actitud impone un trabajo constante que excede ampliamente los márgenes de la labor autoral y afecta a su colaboración con grupos, con directores o con otros autores, a su actividad en publicaciones, congresos, festivales, etc., y a su decidida búsqueda de lenguajes eficaces para involucrar al receptor. Todo ello supone la renuncia a la condición individual de la autoría teatral, coherente con un concepto del teatro que antepone su capacidad comunicativa y su carácter colectivo a la propiedad sobre el objeto creado.

El contexto social y político, así como los cambios de sensibilidad que se producen desde los sesenta en la cultura occidental no permanecen al margen de la revolución operada en torno al papel del intelectual, del creador y de la

función social del arte. Mucho menos en el caso de López Mozo, tan ajeno al rechazo que se manifestaba en parte de la sociedad y la cultura españolas contra lo considerado “extranjerizante” o “vanguardista”. La capacidad de López Mozo para asimilar las nuevas tendencias del teatro occidental alimenta la experimentación sobre la especificidad dramática tanto como el imperativo ético y social que rige su dramaturgia. El teatro del Absurdo, el happening, el teatro documento, el teatro campesino, Brecht, Peter Weiss, Peter Brook, el Living, Kantor..., se incorporan a su teatro de forma que generan un producto absolutamente innovador, adaptado a las particulares condiciones históricas del autor y con la rigurosa pretensión de crear un teatro útil para tomar conciencia de la realidad hostil. De la desarticulación de las estructuras teatrales tradicionales deriva una ruptura de mayor alcance: la que se produce con una organización social y política represora. Del desgarró existencialista del teatro del Absurdo se produce el salto al teatro político animado por la revisión brechtiana. Vista desde ahora, su trayectoria recuerda a la de otros autores del teatro innovador europeo, especialmente la de Adamov a partir de *Paolo Paoli*, que

marca el abandono [...] del Teatro del Absurdo, y su adhesión a otro movimiento igualmente significativo de la escena moderna: el teatro épico brechtiano. [ESSLIN, 1966, 88].

Más que la coincidencia, rota por las diferentes circunstancias que acompañan a los dos dramaturgos, lo que sí interesa es comprobar cómo en ambos se produce el encuentro entre las dos alternativas fundamentales del teatro contemporáneo, que afectarían también a la obra de Ionesco o de Genet y, en general, a todo el teatro innovador desde los sesenta:

o teatro como instrumento de expresión de las obsesiones, pesadillas y ansiedades individuales, o teatro como expresión de una ideología política y una acción social colectiva. [*Ibidem*, 97]

Incluso ambas cosas. Si en otros dramaturgos esas tendencias entran en conflicto, en el caso de López Mozo se produce una integración dominada por la implicación del espectador que avala la puesta en marcha de distintas técnicas sin que se produzcan contradicciones irresolubles. Por eso, en la clasificación de su obra que cierra el primer capítulo se observa la peculiaridad de su evolución: impacto vanguardista primero, activación de la función del público en los happenings, reflexión del espectador y acción social después.

Los siguientes capítulos han abordado el análisis de las piezas creadas entre 1965 y 1980 repartidas en cuatro grupos. Las obras incluidas en la primera sección confirman varias de las constantes de su teatro que habíamos establecido en el capítulo anterior. Ciertamente que tanto el acercamiento al receptor como el compromiso social van imponiéndose lentamente, dejando espacio tanto a la experimentación vanguardista como a una visión desilusionada y poco esperanzada de la naturaleza humana. Pero en el centro del nuevo lenguaje teatral descubrimos el simbolismo capaz de reflejar el contexto histórico y social de López Mozo, de modo que pronto la censura se encarga de poner coto a las “libertades” que se toma el dramaturgo amparándose en las abstracciones. Con esa referencia a la *realidad*, más o menos evidente, se consolida la necesidad de alentar al espectador a no desarrollar las actitudes de los personajes que ocupan la escena. Porque en la incapacidad de esos seres para decidir su destino o para enfrentarse a su entorno radica la versión más pesimista de su concepto del hombre, que es siempre puesto en relación con su contexto social. La visión negativa de la condición humana depende directamente de su cone-

xión con la organización social, representada siempre desde los atributos de su poder para destruir cualquier gesto de individualidad, de disidencia o de intimidad. De modo que no es desacertado hablar de un absurdo más social que existencial, que empieza por plantearse si es la condición humana la que configura la condición social, o es a la inversa.

En cierta medida, los happenings analizados en el tercer capítulo suponen una profundización en los conceptos generados por las piezas de la primera sección. Por eso no se adaptan del todo a la ortodoxia del género, influidos también por las difíciles condiciones del teatro español para asumir las nuevas fórmulas. Lo que sí parece tener claro López Mozo es que si el teatro puede denunciar los conflictos sociales o históricos, no puede convertirse en la guía liberadora que habían soñado los creadores del happening, de modo que en algunos de sus piezas no se contempla la incursión del público en el espectáculo o, si se hace (*Guernica*, *El caserón*), nunca se violenta su condición de espectador.

¿Qué es lo que le interesa a López Mozo de la práctica del happening? Cuando el dramaturgo declara que asume el happening como técnica susceptible de ser incorporada a otras obras y no como producto teatral último está definiendo su actitud ante todas las influencias asimiladas a lo largo de su carrera. De hecho, los mejores happenings son aquellos que consiguen amalgamar procedimientos de orígenes muy diferentes, como *Guernica*, con su carga poética y documental, o *El caserón*, apoyado en una mezcla de parodia grotesca y parábola simbolista. En realidad, el happening se convierte en un imprescindible paso intermedio para López Mozo porque desarrolla el intento de transformación de la estructura dramática con la intervención de elementos generalmente inactivos o meramente accidentales, de modo que los tradicionales com-

ponentes claves de la organización teatral -la acción, la palabra, el personaje...- se minimizan o desbaratan. Al mismo tiempo, el happening aúna hechos y objetos ajenos habitualmente a la materia dramática, e incluso estética, de modo que se permite incluir una viñeta, un gesto, una actitud, o un objeto como eje de la escena. De esta manera, lleva al límite las ansias de ruptura con la estructura tradicional que, una vez colmadas, pueden revelar su medida acertada en piezas posteriores, como sucede en *Matadero solemne*. Hasta entonces, el happening proporciona soluciones técnicas que la dramaturgia de López Mozo necesitaba, especialmente el desmantelamiento del espacio escénico del teatro a la italiana -que nunca volverá a su rigidez anterior- y la implicación del espectador, aun cuando sea de forma sutil.

Aunque creemos que la llegada de López Mozo al happening se produce por una exigencia de tipo técnico y procedimental, el contenido ideológico y el impulso liberador que latén en el origen del happening permiten aunar la experimentación más vanguardista con un sustrato ético y político que domina *Maniquí*, *Guernica* o *El caserón*. Como es habitual en la producción de López Mozo, la investigación teatral, por lejos que alcance, nunca eclipsa el compromiso social (o a la inversa) sino que ambos aspectos resultan complementarios e indisolubles.

En el cuarto capítulo llegamos a la segunda sección de su obra dramática, la más amplia y por ende, la más diversa. Culminan aquí los esfuerzos anteriores en busca de la efectividad social y política de las obras y el afán por involucrar al espectador en la realidad histórica. Ambos objetivos hacen forzosa la revisión de la dramaturgia abiertamente política del teatro contemporáneo. Desde Brecht, sobre todo, pero también desde el Living, Peter Weiss, el teatro campesino de Valdés, el Bread and Puppet, el teatro de agitación... Si no hay

drama individual que no hunda sus raíces en la confrontación con el aparato social -como veíamos en sus piezas de la primera sección-, ha llegado el momento de poner en escena al hombre inmerso en su situación histórica, responsable de ella y obligado a transformarla. No se trata de que López Mozo haya redimido al hombre de su precaria condición de origen -esos seres impotentes que devienen en objetos- sino que es a la colectividad, al hombre integrado en su clase y en su grupo social, a quien corresponde la lucha por la utopía. Recordemos cómo la escena se puebla de multitud de personajes, de coros, de grupos..., que pretenden mostrar la organización social y expresar la única fuerza capaz de cambiarla. De modo que no vamos a encontrar héroes omnipotentes, ni perversos patológicos, sino individuos definidos por su componente social que pueden erigirse en portavoz de un grupo en virtud de un *gestus* básico. Lo que se manifiesta en las piezas de la segunda sección es que el hombre no tiene valor en cuanto individuo -como ya se había encargado de demostrar en sus obras anteriores- sino sólo en cuanto es necesario para la colectividad. El resultado es que, aunque se mantiene una visión desengañada de los procesos sociales, al menos se nos ofrece la posibilidad -por utópica que sea- de transformar la realidad.

La asimilación del teatro social y político viene determinada, otra vez, por una exigencia de eficacia técnica, lo que explica que obras de muy diferentes formatos puedan apuntar a similares objetivos. En el origen está la lucha contra la distancia entre la escena y la sala y la activación del espectador. Los procedimientos de distanciación no anulan hallazgos provenientes del happening, siempre utilizados con la cautela propia de López Mozo para no violentar la condición del público, al que se requiere otra forma de actuación, más reflexiva que emocional.

Lo que López Mozo persigue en esta segunda etapa de su producción sigue siendo la unidad entre el experimentalismo formal y la eficacia social, que ahora llega a afectar a su trabajo como escritor. Recordemos que es por estos años -a primeros de los setenta- cuando se implica más en la creación colectiva, acercándose a lo que Benjamin definía como una de las claves de la estética contemporánea (“El autor como productor”) y que afectaba también al concepto brechtiano de autor descrito en los siguientes términos:

Su función no era ya la de un creador de mundos paralelos al real, ni la de agitador, sino la de productor. [...] El autor era un productor porque planteaba la creación artística como producción de objetos útiles a la sociedad, pero también porque desde el trabajo dramático estaba planteando una transformación de los medios de producción, una transformación real de las condiciones de producción, que afectaba en primer lugar a la actividad creadora [...] Lo que la obra revolucionaba no era la sociedad, sino sus propios instrumentos de comunicación. La revolución se planteaba en el interior de lo estético. Pero previamente lo estético había sido inscrito en lo social. De ahí que una revolución de lo estético fuera una transformación de lo social. [SÁNCHEZ, J.A., 1992, 141-142].

La transformación del concepto de autor que venía fraguándose -con no pocas dificultades- en el quehacer de López Mozo encuentra en la creación colectiva y en el trabajo con grupos como el Teatro Estudio Lebrijano una nueva organización de lo artístico en función de su querencia social. Ya ni las limitaciones políticas ni las económicas conseguirán poner trabas a su libertad creativa, que con la misma facilidad revisa la historia reciente (*Anarchía* 36) que celebra las posibilidades deformantes y críticas de la farsa (*¿Es la guerra!*, *Réquiem por los que nunca bajan y nunca suben*). La llegada de la transición

política permitirá la expresión directa de su disidencia, que se niega a abandonar la utopía social básica. *Compostela* cierra el ciclo del desengaño al mostrar la traición a las expectativas de los que no querían mantener pactos con los residuos del anterior régimen. A partir de entonces, su producción dramática explorará otros derroteros, incluso cuando se ocupe de conflictos relacionados con el legado generacional (caso de *Bagaje*).

Finalizamos el recorrido por la obra de López Mozo con la referencia a cuatro obras que hemos denominado “homenajes” y que, en su conjunto, suponen una reflexión sobre el papel del artista y su obra en la sociedad y la historia. Creemos que sin un propósito consciente, dada la lejanía y las diferencias entre las piezas, López Mozo consigue transmitir en ellas los conceptos éticos que animan cualquier ejercicio estético responsable. Si en la primera (*Muerte apócrifa de Antonio Machado, contemplada por Luis Buñuel*) establece la necesidad de oponerse sin excusas al totalitarismo de un régimen como el de Franco, las siguientes se centran en el compromiso del artista (singularizado en figuras tan significativas como Baudelaire, Joan Brossa y Gómez de la Serna) con su proyecto estético, huyendo de la complacencia fácil del público o de la crítica. La primera premisa para dignificar el trabajo creativo parte de una responsabilidad que apunta en la doble dirección que hemos establecido en el concepto teatral de López Mozo: ni concesiones políticas ni estéticas. Lo que se nos acaba representando en los “homenajes” no es el fracaso ante la censura, la crítica o el público, sino la importancia de no claudicar ante las presiones, sean de la naturaleza que sean. En estas piezas, López Mozo empeña su palabra en defender aquello a lo que ha dedicado su vida, y que no es sólo de naturaleza creativa, sino que quiere ser una respuesta responsable al hombre de su tiempo.

Una vez analizadas las obras en las que basamos nuestro estudio, era conveniente revisar los datos obtenidos para concretar los rasgos fundamentales del sistema dramático de López Mozo. El capítulo sexto ha permitido identificar los elementos más recurrentes en su abundante producción y, sobre todo, ha facilitado una visión de conjunto al establecer las variaciones experimentadas por los componentes de la estructura dramática. El primer dato obtenido es la ruptura del eje estructural convencional basado en la acción dramática, que viene a destruir los cimientos de la construcción teatral, y paradójicamente, a enriquecer sus posibilidades para mostrar una visión del mundo y del ser contemporáneos que reclamaban nuevas formas de manifestarse. Circunstancias que toman protagonismo en conflictos sin dinamismo, que enfrentan al ser humano con su propia naturaleza, sobre todo en la primera época, pero que evolucionan hacia conflictos de orden social y político. Esa evolución no significa un salto repentino de lo individual a lo colectivo, sino que desde sus primeras obras se advierte el apoyo de elementos de estructuras sociales reconocibles. En sentido inverso, el protagonismo del entorno social en las obras de la segunda etapa no deja de enriquecerse con la peripecia personal de alguno de los personajes, pero siempre se vincula a la acción matriz. Poco a poco, el sistema social, con diversas representaciones, acaba por adueñarse de la escena y mostrar su capacidad de dominación, que sólo tres de las obras analizadas resuelven de forma *positiva*. El resto mantiene una visión del mundo desoladora y con escasas posibilidades de triunfo, incluso cuando las fuerzas protagonistas generan una auténtica *acción*.

El análisis del espacio corrobora la experimentación sobre los componentes claves de la dramaturgia contemporánea. Al referirnos al espacio -escénico, latente, narrado-, a las relaciones espacio escénico/espacio extraescénico, a las

formas de referir la “realidad” o al comportamiento de los objetos en el espacio escenográfico, hemos descubierto la importancia de los diversos tratamientos para transmitir la visión del mundo, la ideología y la apelación al espectador. A grandes rasgos, los conflictos desarrollados en sus primeras piezas -con un marcado componente existencial o metafísico (aunque no exclusivamente)- se corresponden con la desnudez de la escena, imagen del mundo angustioso y sin salida del ser contemporáneo. Sin posibilidad de transformación, impertérito y sin relación con los personajes que lo habitan, el espacio quiere ser símbolo de la opresión indefinida y todopoderosa de una sociedad destructiva, invisible y ajena al individuo. La apertura hacia conflictos donde el componente social es prioritario transforma la relación con el espacio y sus elementos, se anula la unidad de lugar y la omnipotencia de los objetos. Por fin, el hombre puede ser capaz de configurar una realidad que permite el cambio, el desarrollo, y la elección. El conflicto social, presentado en términos de conflicto espacial, tiende a difuminar las fronteras con el espectador para situarlo al mismo nivel de los personajes que luchan por transformar la realidad. Para entender los distintos tratamientos espaciales de las piezas de López Mozo nos ha interesado tener en cuenta, sobre todo, su grado de apertura y la forma de crear su referente ante el espectador, así como la concurrencia con otras redes significativas (especialmente el tipo de conflicto y los personajes).

Parecidas conclusiones extraemos del análisis del tiempo, que hemos organizado en torno al tiempo de la representación, de la historia y del discurso. La evolución del teatro de López Mozo presenta todas las constantes básicas que emplea la dramaturgia contemporánea al enfrentarse con los tratamientos temporales, en un proceso coherente con otros elementos estructurantes de sus obras, especialmente con el espacio y con el conflicto planteado. Lo que la

variedad de formulaciones temporales tiene en común -desde el teatro del Absurdo al teatro documento, desde los happenings hasta la crónica histórica- es la capacidad de utilizar el pasado o el presente, definidos o abstractos, para reflexionar sobre los mecanismos, causas y consecuencias del cambio necesario (o del no-cambio). Una transformación que atañe tanto a los personajes como a los espectadores, y que significa, sobre todo, el rechazo a un sistema social empeñado en perpetuarse. Ciertamente es más evidente en las obras de la segunda sección, pero en todas las de la primera, a pesar de su grado de abstracción, hemos podido descubrir la crítica de prácticas sociales que identifican el sistema establecido. Todo el teatro de López Mozo, incluido el histórico o el teatro documento, se sitúa en el centro del presente del receptor.

El estatismo, la repetición y la espera, son signos del fracaso del cambio porque comportan la pasividad o la impotencia de los sujetos de la no-acción o de la acción aparente. Pero esa visión negativa trata de conducir a una reacción evidente del espectador, de modo que no es admisible la categórica identificación de esos rasgos temporales con obras de sustrato reaccionario. En el caso de López Mozo, si se produce la restauración del orden, si éste nunca se ha violentado, o si depende de la circularidad del eterno retorno, esa ordenación temporal aporta una significación ideológica concreta: demostrar la inconsistencia, la falta de lógica y de razón de situaciones que sólo la inercia y la estupidez pueden mantener. Fácil comprobarlo en *Los novios*, *La renuncia*, *El retorno*... Si en las primeras piezas domina la pieza breve y la unidad de tiempo, la evolución hacia el teatro social que alienta el cambio de la realidad histórica extiende la duración de las piezas, ahora dominadas por la fragmentación y la simultaneidad, procedimientos capaces de mostrar un proceso (positivo o negativo).

El desplazamiento de intereses en la visión del mundo y del hombre que marca la evolución del teatro de López Mozo implica necesariamente un cambio en la concepción temporal en relación con el conflicto. El tiempo como motor de transformación sólo comparece en las obras de la segunda sección. La proyección social de su compromiso transforma la duración de la historia, que no va a referir un presente estático y un futuro cerrado, sino que quiere creer en la posibilidad de que el cambio se produzca. Si se vuelve la vista a situaciones históricas pasadas (*Anarchia 36*, *Guernica*, *La Lozana*), que sea para alumbrar las razones del fracaso, pero también para justificar el sentido de la lucha presente. Si se representa la situación social admitida (*Crap*, *Matadero solemne*, *¿Es la guerra?*) como imperecedera que sea para invalidarla y denunciar su inconsistencia. E incluso es posible que se nos den las claves de un comportamiento que permita o fuerce el cambio (*El testamento*, *El caserón*, *Espectáculo Andalucía*). En todos los casos es la relación establecida entre el conflicto, la acción y la circunstancia, y el tiempo de la historia uno de los elementos más definitivos a la hora de elaborar una visión del mundo. Sus variaciones vienen a corroborar la evolución de su sistema dramático, pasando de un mundo inmóvil a un mundo en transformación, manteniendo su coherencia con el resto de los elementos de la estructura dramática y convirtiendo esa relación en tributaria fundamental de una visión de mundo que explora las posibilidades de cambio. Por eso, a pesar de la importancia dramática del pasado, el teatro de López Mozo revela su visión del mundo en las constantes que definen el futuro, allí donde el dramaturgo quiere intervenir.

El quebranto de las estructuras espacio-temporales impedirán la relación causal del sujeto dramático con su entorno, definido por las constantes represivas y destructivas de lo social innominado, tal como sucede en las piezas de

la primera sección y en los happenings más tempranos. La abolición de lo psicológico supone, además, la imposibilidad de establecer relaciones entre los personajes, de modo que el fin de la interacción es una de las aportaciones fundamentales a la subversión del concepto clásico de drama. No contento con cancelar el sicologismo y la individualidad, López Mozo diluye incluso la noción de personalidad y reduce los personajes a abstracciones, máscaras, meros nombres, animales, objetos, peleles, maniquíes... El desbaratamiento de la noción del personaje comienza en López Mozo por la injerencia de una perspectiva nihilista que acabará situando la obra dramática ante el dilema entre dos alternativas límites: la lírica y la épica. Ambas se integran en la dramaturgia de López Mozo para mostrar las posibilidades abiertas tras la cancelación de lo estrictamente dramático. Durante su etapa inicial, el propósito es mostrar unos seres desnaturalizados, impotentes y alienados, sin capacidad para interpretar su existencia -mucho menos para decidirla-, de modo que los personajes se convierten en representaciones de una unidad dramatúrgica (*Los novios*, *Collage Occidental*, *Negro en quince tiempos*, *Maniquí...*) susceptibles de recorrer el camino inverso: la unidad del personaje se quiebra en varios (*El retorno*, *El testamento*). Las obras que hemos situado en la segunda sección remiten a una concepción histórica y social del personaje, lo que permite despojarlo de sus atributos de héroe individual, y potenciar su capacidad metonímica y metafórica. Desaparece el oxímoron, que había sido tan productivo en sus primeras piezas, de su categoría retórica. Y se sigue manteniendo a raya toda tentación sicologista, de forma que el conflicto individual nunca se confunde con el colectivo, aunque puede coincidir con él. Desde el *gestus* básico brechtiano (*Crap*, *fábrica de municiones*) el personaje se concibe como punto de articulación de lo individual y lo colectivo, siempre renunciando a la inte-

rriorización o al reconocimiento del héroe, incluso al consagrado por la Historia (*La Lozana, Anarchía* 36). El esquema básico de configuración de personajes nos habla de un conflicto de poder económico, social y político que los sitúa en bandos perfectamente delimitados por todos los signos que concurren en escena. Su comportamiento y su discurso pueden entrar en contradicción, especialmente en los hipócritas antagonistas, pero nunca consiguen encubrir su verdadera condición. Las representaciones del poder son muy variadas, incluyendo monstruos o muñecos (*Espectáculo Andalucía, ¡Es la guerra!. El caserón, Compostela*), pero sin llegar a incorporar todos los rasgos en un solo personaje, de tal forma que toda práctica social o discursiva funciona como parte activa del omnipotente aparato represor. Las relaciones establecidas entre los dos polos de la tensión muestran claramente una visión del mundo donde no es posible el pacto, donde sólo la lucha colectiva y solidaria, puede desarmar, en parte, las estrategias de perpetuación del orden establecido, el tema que tanto preocupaba a López Mozo.

Las consecuencias de la destrucción del personaje son notorias en el tratamiento de lo que hemos denominado *lenguaje* y que hemos referido al discurso del personaje, a su modalización y a los actos de habla. En las primeras obras de López Mozo, el elemento lenguaje juega un papel muy importante, a pesar de que pronto lo que ocurre en escena trasciende -y a menudo contradice- el diálogo. De este modo contribuye a desnaturalizar la realidad tópica generada a partir de un lenguaje vacío. El fracaso de la palabra, tal como aparece en *Los novios*, *El testamento* o en *Moncho y Mimi*, evidencia que donde no hay certidumbre no puede haber significados definidos, donde no hay autenticidad, no puede haber expresión positiva. Y precisamente hacia la búsqueda de alguna autenticidad o certidumbre se dirigen las obras de López Mozo. Ante

personajes que apenas lo son, el lenguaje se empequeñece y se desintegra en una masa amorfa de contenidos fácilmente desechables. En la naturaleza misma del diálogo y de los personajes encontramos los motivos que hacen que se venga abajo. No se trata de verdaderos intercambios dialécticos de ideas, ya que estos seres hablantes apenas parecen dotados de capacidad racional. A veces son palabras que van perdiendo su significado porque no se tiene en cuenta lo que se ha dicho antes o porque aparecen desprovistas de contexto. La progresiva devaluación que se va radicalizando hasta casi prescindir de la palabra en los happenings es alentada por la búsqueda de una expresividad basada en las imágenes concretas y objetivas del escenario. Pese a ello, no se pierde nunca la fuerza de la palabra y del diálogo (o la de su anulación): en la primera etapa porque es utilizada para formalizar la presión del discurso social sobre el individual o para denunciar las terribles carencias y limitaciones de la condición humana, en su segunda época, porque el discurso llega a dirigir los componentes de la acción. En definitiva, se configura la tensión entre dos opuestos -el mundo de los poderosos frente al de los oprimidos- gracias a la oposición de discursos, tan evidente que cada uno llega a elaborar un vocabulario propio. Un análisis léxico somero bastaría para delimitar a los personajes de cada bando y su posición ideológica. El lugar de lo no-dicho oscila entre la recurrencia a la competencia simbólica y al doble sentido en sus primeras obras, y la utilización de recursos documentales y épicos, pero funcionando ya en contra de la oscuridad o la ambigüedad interpretativa. El lenguaje, en su más amplia acepción, se constituye en teatro como uno de los principales recursos ideológicos, no sólo por los componentes connotativos, sino sobre todo por su modalización. La capacidad ilocutoria de la palabra, la función fática, la contradicción como denegación, la *literarización* como lugar de lo no-dicho y

como forma del teatro dentro del teatro, son rasgos que definen las posibilidades de un lenguaje que ha perdido su idoneidad para el intercambio dialéctico con el propósito de enriquecer otras fórmulas de expresión lingüística.

En el último capítulo de la tesis era imprescindible definir el concepto que ha estado en la base de todo el trabajo y que apenas habíamos apuntado en el prólogo: la visión del mundo. Si bien la polisemia del término es útil a nuestro propósito porque permite amalgamar distintos ingredientes, no podíamos eludir un recorrido por el origen y desarrollo de las acepciones del término en la teoría literaria, así como el añadido de otros conceptos más actuales (como los introducidos por Cros o por Habermas) que contribuyen a definir el modo en que lo usamos a lo largo del análisis. La visión del mundo en la obra dramática de López Mozo, que hemos sintetizado bajo el título *El teatro de la desilusión* implica una reflexión sobre el ser y el mundo contemporáneos y sobre la actitud del autor ante ellas. Rastrear los ingredientes y las estrategias de esa *desilusión* nos ha descubierto un concepto revolucionario que anima a la acción colectiva y que se desvincula de la visión trágica porque lo que se pone en jaque son también los valores del *mundo de la vida*.

Si en el primer epígrafe de este capítulo se ha desestimado la conflictividad del concepto *visión del mundo* en cuanto a su configuración individual o colectiva, es preciso comprobar la presencia de ambos constituyentes en el caso de López Mozo. El componente social de la visión del mundo, subrayado en la teoría de Goldmann, se revela ineludible a la hora de comprobar las correspondencias del teatro de López Mozo con otras formulaciones del Nuevo Teatro occidental y con la producción de sus coetáneos españoles. El uso de la vanguardia vinculado a la disidencia, la considerable carga ideológica de las obras estudiadas y la consideración política de la práctica teatral, están en deuda con

el ingrediente social e ideológico de la visión del mundo. Incluso hemos de apreciar en la peculiaridad del proceso dramático la capacidad para establecer una acción de naturaleza colectiva, gracias al dialogismo propio del género. Por último, es imposible deslindar la trayectoria dramática de autores como López Mozo del contexto histórico en que se desarrolla, de modo que incluso estrategias formales -no sólo temáticas- consiguen configurar un código muchas veces compartido por autores en similares condiciones socio-históricas.

Ahora bien, la visión del mundo integra el componente individual en los recursos que denuncian la subjetividad del autor, tan menospreciada en el género teatral. Aunque se pueda reconocer el discurso del dramaturgo tras la voz de algunos personajes, es en la capa espectacular donde se manifiestan los procedimientos más fecundos, por ser menos evidentes. En el modo de ofrecernos el universo escénico, en las condiciones de enunciación de los personajes y hasta en los datos históricos del teatro documento, se descubre la visión del mundo con su carga ideológica.

El núcleo de este capítulo ha querido establecer las relaciones entre el sistema dramático y la visión del mundo, de modo que hemos tratado de demostrar cómo los constituyentes formales del drama dependen de la visión del mundo y la revelan, sin necesidad de recurrir a componentes temáticos. Como nos enfrentamos a unas relaciones complejas entre elementos discursivos (el texto dramático) y no discursivos (ideología y visión del mundo) es preciso establecer vías de mediación entre unas estructuras y otras. Introducimos aquí una serie de conceptos provenientes de la sociocrítica para descubrir estrategias de inserción de un discurso ideológico o ético en otro literario. La vinculación entre el sistema dramático y la visión del mundo se analiza a través de una serie de elementos que consideramos especialmente reveladores: los *moti-*

vos, la representación de las prácticas sociales y discursivas, el simbolismo, la estética de lo grotesco, el espacio, el tiempo, la *forma interrumpida*, la utilización del registro histórico, los finales, la concepción de la *obra abierta*, el lenguaje, ahora en relación con el discurso del autor... Ahora comprobamos que son las formas dramáticas las que están generando los elementos ideológicos. De su funcionamiento en la estructura dramática de López Mozo extraemos algunas consideraciones que nos devuelven al origen de su concepto y poética teatrales establecidos en el primer capítulo.

Nos encontramos ante un teatro que refleja la experiencia de la desilusión necesaria y lúcida para ofrecer al espectador la posibilidad de cambio que tantas veces se niega en escena, o que tantas veces se frustra. La variedad de temas, de conflictos y de procedimientos dramáticos, mantiene la coherencia que le otorga la visión del mundo (en evolución, pero no en contradicción). El germen de su teatro, el elemento de orden genético que hemos denominado visión del mundo, se ve acompañado y completado desde el principio por un acercamiento cada vez más valioso y decidido al auténtico protagonista del hecho teatral: el espectador, punto de referencia sobre el que habíamos trazado la trayectoria del dramaturgo. Y, por último, nada de solipsismo estéril, nada de indeterminación en su teatro: el trasfondo político de la España del franquismo es permanente, más o menos explícito, pero constante. Los conflictos de sus obras son los que corresponden al momento histórico del autor y a una sociedad a la que se exige las necesarias transformaciones. Pero, y en esta contradicción se articula su visión del mundo, sin muchas esperanzas en su actuación. Esta desilusión construye un discurso revolucionario que reivindica un futuro ajeno a la inercia y el conformismo. Teatro comprometido y responsable, donde la expresión artística se articula con su eficacia social sin tensiones

desestructurantes. Teatro de su tiempo y para su tiempo, en justa correspondencia con el que circula en los escenarios occidentales, empeñado en cambiar a la vez las formas teatrales y la forma de pensar.

Basten las breves consideraciones señaladas en el anexo para demostrar que la evolución de López Mozo en los últimos años -no comprendidos en nuestro estudio- confirman la madurez de una obra dramática que, a pesar de sus variaciones y su desarrollo, no ha perdido los elementos fundamentales de su carácter original, incluida la intensidad con que es vivida tan inquebrantable vocación teatral:

Por eso, ahora que el teatro español, de cara a un siglo que está a la vuelta de la esquina, empieza a gozar, según dicen, de buena salud, hago público que, a pesar del largo viaje que llevamos hecho, no estamos cansados. Nos sentimos jóvenes y dispuestos a ocupar un lugar en la vanguardia autoral de nuestro país. Quiero decir con esto, que seguirán teniendo noticias nuestras. [LÓPEZ MOZO, 1997, “El ‘Nuevo Teatro Español’ durante la transición: una llama viva”, 10].

BIBLIOGRAFÍA

I. BIBLIOGRAFÍA DE JERÓNIMO LÓPEZ MOZO.

I.I. Obra dramática

- *Los novios o la teoría de los números combinatorios* (1964). 1967: *Yorick* nº 21.
- *Los sedientos* (1965). 1971: *Fablas* nº 24, Las Palmas de Gran Canaria.
- *La renuncia* (1966). a) 1967: *Yorick* nº 21.
 - b) 1969: *Variaciones para una cama sola*, Madrid, Ed. Catacumba de Gambrinus.
- *El testamento* (1966). a) 1968: Madrid, Ed. del autor en un volumen conjunto. Carrero.
 - b) 1970: *Modern International Drama* nº1, vol.4, USA. Trad. Alexander Olynec.
 - c) 1976: *New Generation Spanish Drama*. Ed. Engendra Press. Montreal. Trad. Alexander Olynec.
- *Moncho y Mimí* (1967). a) 1968: *Yorick* nº26.
 - b) 1971: *Festival de teatro de Sitges 1967-1970*. Barcelona, Ed. Comisión organizadora del Festival de Sitges.
 - c) Colección Teatro Universitario nº3.
- *Collage Occidental* (1967). 1968: Madrid, Colección Teatro Universitario nº7.
- *Negro en quince tiempos* (1967). a) 1969: *Primer Acto* nº 106, pp.15-17.

- b) 1986: Incluido en *Cuatro happenings*. Universidad de Murcia, pp. 57-66.
- *Blanco en quince tiempos* (1967). 1986: Incluido en *Cuatro happenings*. Universidad de Murcia, pp. 39-51.
- *El retorno* (1968). Inédita.
- *Crap, fábrica de municiones* (1968). 1973: Madrid, Ed. ZYX. Col. "Se hace camino al andar."
- *Matadero solemne* (1969). Inédita.
- *Guernica* (1969) a) 1975: Universidad de Cincinnati, Ohio, *Estreno* nº1.
b) 1979: *Nueva Estafeta*, números 9-10.
c) 1986: Incluida en *Cuatro happenings*. Universidad de Murcia, pp. 81-104.
- *Maniquí (Happening macabro)* (1970). a) 1971: Madrid, *El Urogallo* nº7, pp. 67-75.
b) 1986: Incluida en *Cuatro happenings*. Universidad de Murcia, pp. 67-79.
- *Réquiem por los que nunca bajan y nunca suben* (1970). Inédita.
- *Anarchía 36* (1971). 1978: Madrid, *Pipirijaina* nº6.
- *¡Es la guerra!* (1971). Inédita.
- *El caserón* (1972). Inédita.
- *Ceremonia nupcial* (1972) [nueva versión de *La renuncia*]. Inédita.
- *Espectáculo Andalucía* (1972). Inédita.
- *Comedia de la olla romana en que cuece su arte la lozana* (1977). Inédita.
- *En busca del sexo perdido* (1979). Inédita.
- *Muerte apócrifa de Antonio Machado, contemplada por Luis Buñuel* (1979). Inédita.
- *Compostela. Un cuento y cinco viñetas* (1980). Inédita.
- *La flor del mal* (1980). 1982: Nueva Estafeta nº41, abril, pp. 20-30.

- ___ *El paraíso perdido de Gaucín* (1981). Inédita.
- ___ *La diva* (1982). 1997: *Monólogos*. Valencia, Asociación de Autores de Teatro, pp. 63-90.
- ___ *Bagaje* (1983). 1991: Diputación Provincial de Málaga.
- ___ *Tiempos muertos. Cinco obras fuera de formato* (1984). 1985: Madrid, La Avispa.
- ___ *La otra muerte de Flor de Otoño* (1984). 1984: *Art teatral*, nº6, Valencia.
- ___ *D.J.* (1986). 1987: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- ___ *Representación irregular de un poema visual de Joan Brossa* (1986). a) 1987: Madrid, *El Urogallo* nº12, pp. 52-56.
- b) 1999: *Primer Acto* nº277.
- ___ *Los personajes del drama* (1987). Inédita.
- ___ *Madrid- París* (1988). 1988: Madrid, Cuadernos *El Público* nº33.
- ___ *A telón corrido* (1988). 1988: Valencia, *Art Teatral* nº2.
- ___ *Yo, maldita india...* (1988). 1990: Madrid, *El Público*, Biblioteca de Autores Teatrales Contemporáneos nº8.
- ___ *La boda de media noche* (1989). 1990: *Teatro Breve. VI Certamen Literario 1989*, Ayuntamiento de Santurce.
- ___ *Eloídes* (1990). a) 1995: Sevilla, Biblioteca Económica de Cultura Ecuménica.
- b) 1996: Madrid, Biblioteca Antonio Machado de Teatro LX, Visor.
- ___ *Ablán* (1995). 1997: Madrid, Ediciones Cultura Hispánica. Agencia Española de Cooperación Internacional.
- ___ *El engaño a los ojos* (1998). 1998: Junta de Castilla y León.
- ___ *Objeto del deseo* (1999). 1999: Xalapa, México *Tramoya* nº57, octubre-diciembre.
- ___ *Los ojos de Edipo* (1999). 1999: Xalapa, México *Tramoya* nº57, octubre-diciembre.
- ___ *La misma historia, poco después* (1999). 1999: Valencia, *La Albufera Literaria* nº6.

I.II. Ensayo:

— *Teatro de Barrio/Teatro campesino* (1974). 1976: Madrid, Ed. ZYX. Col. Promoción del pueblo.

— “La vanguardia teatral española: los ojos del Guadiana”, *Creación escénica y sociedad española*. 1998: Murcia, Ed. MARIANO DE PACO. Universidad de Murcia, pp. 73-97.

I.III. Obra narrativa:Cuentos:

— *El cazador*. (1973). Inédito.

— *La casa de las luces* (1973). Inédito.

— *El Pantano* (1978). Inédito.

— *Quelonia del Mediterráneo* (1979). Inédito.

— *El secuestro del hijo de Juan Ruiz* (1979). 1980: Ayuntamiento de Móstoles.

— *Retrato de familia en la estación de ferrocarril* (1984). Inédito.

Novela:

— *El happening de Madrid* (1974-1978). Publicado el capítulo IV en *Revolatura* nº1, Barcelona 1976. El capítulo II en *Barcarola* nº10, 1982.

I.IV. Artículos:

- ___ 1967 a): "Notas sobre mi obra. *Los novios. La renuncia*". *Yorick* nº21, p. 10.
- ___ 1967 b): "El dramaturgo y su compromiso". *Yorick* nº25, p. 12.
- ___ 1968 a): "El Living en Avignon". *Primer Acto* nº99, pp. 60-62.
- ___ 1968 b): "No fue posible el Paradise Now". *Primer Acto* nº99, pp. 63-66.
- ___ 1969: "El Happening *Negro en quince tiempos*". *Primer Acto* nº106, pp. 14-15.
- ___ 1970 a): "Datos biográficos de Albert Camus". *Primer Acto* nº116, p. 34.
- ___ 1970 b): "A propósito de *Matadero solemne*". *Primer Acto* nº122, pp. 63-64.
- ___ 1970 c): "I Festival Internacional de Teatro en Madrid". *Yorick* nº44, pp. 12-14.
- ___ 1972: "Sitges: Mesa de autores". *Primer Acto* nº151, pp. 19-20.
- ___ 1974 a): "Las relaciones autor-grupo". *Pipirijaina* nº5, p. 7.
- ___ 1974 b): "Colectivo de autores". *Pipirijaina* ns.6-7, pp. 34-35.
- ___ 1975: "Posdictadura y teatro". *Primer Acto* nº177, pp. 4-8.
- ___ 1978 a): Sin título (sobre *Anarchía 36*). *Pipirijaina* nº6.
- ___ 1978 b): "Fuentes Bibliográficas". *Pipirijaina* nº6.
- ___ 1979: "El Odín que vino del frío". *Pipirijaina* nº11, pp. 14-16.
- ___ 1980 a): "Historia de una larga colaboración". LÓPEZ MOZO, JERÓNIMO y MATILLA, LUIS. *Como reses*. Madrid, Ed. Nuestra Cultura. Col. Nueva Escena.
- ___ 1980 b): "Mesa redonda sobre la creación colectiva en España". *Primer Acto* nº183, pp. 47-64.
- ___ 1982: "El teatro de vanguardia en España". University of Cincinnati, Ohio, *Estreno VIII*, nº1, pp. 4-7.
- ___ 1985: "Notas para un diálogo entre los autores y la administración". *Nuevas tendencias escénicas. La escritura teatral a debate*. Madrid, Ministerio de

- Cultura. CNNTE. Col. Teoría escénica. (Véanse también los coloquios).
- 1986 a): “Noticia de mí mismo”. *Campus* nº5, marzo, p. 12.
- 1986 b): “El nuevo teatro español, hoy”. En *Reflexiones sobre el nuevo teatro español*, PÖRTL, 1986, pp. 30-38.
- 1986 c): “¿Dónde está el nuevo teatro español?”. University of Cincinnati, Ohio, *Estreno* vol. XII, nº1, primavera, pp. 35-39.
- 1987 a): “Breve panorama del teatro español durante el postfranquismo”. University of Cincinnati, Ohio, *Estreno* XIII, nº2, otoño, pp. 25-27.
- 1987 b): “Nuevo Teatro español”. *Reseña* nº171, p. 10.
- 1987 c): “Los derechos del autor”. *El Público* nº40, enero, p. 3.
- 1988 a): “Avatares del teatro español (1976-1987)”. *Reseña* nº184, p. 4.
- 1988 b): “Narrativa y teatro: hacia una relación sin fronteras”. *El Público* nº63, diciembre, pp. 47-50.
- 1989 a): “Ayer y hoy del autor teatral”. *Gestos* nº8, noviembre, pp. 65-71.
- 1989 b): “Un año de teatro en Madrid”. *Reseña* nº192, p. 8.
- 1989 c) “Scritura e scena: parola di drammaturgo”. Roma, *Teatro in Europa* nº6, p. 146.
- 1990: “A propósito de la autoría de *Yo, maldita india...*”. *Yo, maldita india...* *El Público* nº77, pp. 21-22.
- 1991: “Algunas explicaciones a manera de prólogo”, en *Bagaje*, Diputación Provincial de Málaga, pp. 5-8.
- 1992: “Don Juan ¿por qué?”. *Primer Acto* nº243, marzo-abril, pp. 58-61.
- 1994: “Algo más sobre la crítica”. *Reseña* nº253, p. 25.
- 1996: “Sobre generaciones y autores vivos en el teatro español”, Prólogo a *El teatro de autor en España (1901-2000)*. GÓMEZ GARCÍA, MANUEL, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, pp. 11-17.

- 1997 a): “El ‘Nuevo Teatro Español’ durante la transición: una llama viva”. Ponencia presentada en el Symposium *Entre actos: Diálogos sobre el teatro español entre siglos*, Penn State (USA). Editada en 1999 por MARTHA HALSEY and PHYLLIS ZATLIN, University Park en volumen del simposium.
- 1997 b): “Presencia del teatro en las jornadas *Cultura y Disidencia*”. *Primer Acto* nº271, noviembre-diciembre, pp. 4-6.
- 1998 a): “Algunas reflexiones y anécdotas en torno al Premio Nacional de Literatura Dramática 1998”. *Primer Acto* nº276, pp. 41-43.
- 1998 b): “El teatro, espejo y crisol de culturas”, *Assaie de Teatre*, ns. 12-13-14, septiembre-diciembre, pp. 259-266.
- 1999 a): “Homenaje a José Martín Recuerda”. University of Cincinnati, Ohio, *Estreno* vol. XXV, nº1, primavera, pp. 2-3.
- 1999 b): “Los autores españoles ante la nueva escritura dramática”, conferencia pronunciada el 22 de marzo de 1999 ante la Asociación de Amigos de Alcalá de Henares.

I.V. Guiones para cine mudo:

- *Horas* (1969). Inédito.
- *Contrapuntos* (1969). Inédito.

I.VI. Libro de viajes:

- *Almería. Apuntes de un viaje* (1964). 1987: Almería, *Nuevas Letras* nº7, Diputación de Almería, otoño, pp.84-97. (Publicación parcial).

II. OBRAS EN COLABORACIÓN

- 1970: *La gota estéril*. JERÓNIMO LÓPEZ MOZO, LUIS MATILLA, ÁNGEL G^a PINTADO, MIGUEL ARRIETA. Inédita.
- 1972: *El Fernando*. JERÓNIMO LÓPEZ MOZO, LUIS MATILLA, ÁNGEL G^a PINTADO, JOSÉ ARIAS, MANUEL MARTÍNEZ MEDIERO, MANUEL PEREZ CASAUX, LUIS RIAZA, GERMAN UBILLOS Y TEATRO UNIVERSITARIO DE MURCIA.
- a) 1972: *Yorick* nº55-56.
- b) 1975: Madrid, *Tiempo de Historia* nº2 (versión resumida).
- c) 1978: Madrid, Ed. Campus. Serie Creación colectiva. Ed. CÉSAR OLIVA.
- 1973: *Los conquistadores*. JERÓNIMO LÓPEZ MOZO, LUIS MATILLA Y JUAN MARGALLO. Inédita.
- 1974: *Parece cosa de brujas* (1973). JERÓNIMO LÓPEZ MOZO, LUIS MATILLA Y TEATRO UNIVERSITARIO DE MURCIA. *Primer Acto* nº165.
- 1975: *Los fabricantes de cómic se reúnen a cenar*. JERÓNIMO LÓPEZ MOZO, LUIS MATILLA. Publicada casi en su totalidad en 1978: *El proceso de creación de Los fabricantes de cómic se reúnen a cenar*, de J.A. ALIAGA y CÉSAR OLIVA, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia.
- 1975: *Por venir*. JERÓNIMO LÓPEZ MOZO y BOJIGANGA. Inédita
- 1980: *Como reses*. JERÓNIMO LÓPEZ MOZO, LUIS MATILLA. Madrid, Ed. Nuestra Cultura. Col. Nueva escena.

III. ENTREVISTAS

___ 1968: "Encuesta sobre la situación del teatro en España". *Primer Acto* ns.100-101, p. 55.

___ 1969: "Teatro en España,1969". *Primer Acto* nº115, pp. 9-10.

___ 1972: "Encuesta a los ocho autores de *El Fernando*". *Yorick* ns.55-56, p. 34.

___ 1972: "Comienzo de temporada". *Primer Acto* nº149, pp. 26-27.

___ 1974: "Encuesta sobre la censura". *Primer Acto* nº165, pp. 8-9.

___ 1974: "5 preguntas a los autores que estrenaron". *Primer Acto* ns. 170-171, pp. 19-20.

___ 1978: "Por qué no estrenan". Jerónimo López Mozo y otros. *Pipirijaina* nº6.

___ 1980: "Entrevista con Jerónimo López Mozo". *Análisis del Teatro Español*. Centro Dramático Nacional, Ministerio de Cultura, pp. 11-12.

ARROYO, JULIA ___ 1974: "Jerónimo López Mozo en sesión de cámara". Madrid, *Ya* 2-11-1974, s.p.

ISASI ANGULO, A. C. ___ 1974: *Diálogos del teatro español de posguerra*. Madrid, Ed. Ayuso.

MEDINA, MIGUEL ANGEL ___ 1976 a): "Bajo la aparente calma de la mucha experiencia... Jerónimo López Mozo". *Reseña* nº97, pp. 22-23.

___ 1976 b): "J. López Mozo". *El teatro español en el banquillo*. Valencia, Fernando Torres Editor, pp. 105-110.

___ 1977: "Sobre *La Lozana andaluza*". *Reseña* nº107, p. 23.

___ 1987: "Posible estreno de *Como reses*". *Reseña* nº163, p. 15.

PASCUAL, ITZIAR __ 1997: "Jerónimo López Mozo, la joven autoría más veterana". *Primer Acto* nº 267, enero-febrero, p. 56.

__ E.1: Entrevista 1 ,3 de marzo de 1988.

__ E.2: Entrevista 2, junio de 1988.

__ E.3: Entrevista 3, abril de 1999.

IV. BIBLIOGRAFÍA SOBRE LÓPEZ MOZO

AA.VV. __ 1975: *Ocho años de teatro universitario (T.U. de Murcia 1967-1975)*. Murcia. Publicaciones del Departamento de Literatura Española. Universidad de Murcia.

ANÓNIMOS __ 1970 a): "Premio Arniches". *Primer Acto* nº121, p. 13.

__ 1970 b): "Los premios del 70 (Arniches). *Primer Acto* ns.123-124, pp. 4-5.

__ 1998: "Premios: López Mozo gana el Enrique Llovet". Madrid, *ABC*, 15 septiembre, p. 53.

ARBIDE, JOAQUIN __ 1967: "Mi montaje de *Los novios*". *Yorick* nº21, p. 11.

__ 1968: "Prólogo" de *El testamento*. Madrid, Ed. Carrero.

__ 1977: "*Teatro de barrio/teatro campesino*, un libro de Jerónimo López Mozo". *Informaciones*, Sevilla 7 de febrero, p. 16.

ASZYK, URSZULA __ 1995: "La paradójica existencia de la vanguardia teatral en la España franquista", *Entre la crisis y la vanguardia*. Varsovia, Cátedra de

Estudios Ibéricos, Universidad de Varsovia, pp. 158-173.

BONNÍN VALLS, IGNACIO __ 1998: "Jerónimo López Mozo". *El teatro español desde 1940 a 1980*. Octaedro, pp. 247-260.

CHAVARRI, E.L. __ 1970: "IV Festival de Teatro universitario: Actuaciones del TUC de Barcelona con *Los Cenci* y del TUM con *El retorno*". Valencia, *Las Provincias* 23-4-, p. 36.

DOMÉNECH, RICARDO __ 1974: "El teatro desde 1936". *Historia de la Literatura española, siglos XIX y XX*. Madrid, Ed. Guadiana, p. 479.

FERNÁNDEZ LERA, ANTONIO __ 1987: "Luis Matilla y Jerónimo López Mozo, una visión teatral del pasado reciente". Madrid, *El Público* nº48, septiembre, pp. 6-9.

GARCIA PINTADO, ANGEL __ 1974: "Matilla-López Mozo: saltando en las hogueras". *Primer Acto* nº165, pp. 15-20.

GÓMEZ GARCÍA, MANUEL __ 1999: "López Mozo, Jerónimo", *El teatro de autor en España (1901-2000)*. Valencia, Asociación de Autores de Teatro, pp. 206-208.

HERVER, FERNANDO __ 1968: "Festival de Teatro Nuevo". *Primer Acto* nº94, pp. 68-73.

ISASI ANGULO, AMANDO C. __ 1974: *Diálogos del teatro español de la posguerra*. Madrid, Ed. Ayuso, pp. 331-343.

MALONDA, ANTONIO __ 1987: "Trabajar con autores vivos es una obligación". Madrid, *El Público* nº48, septiembre, pp. 8-9.

MEDINA, MIGUEL ANGEL __ 1976: "*Teatro de barrio, teatro campesino*". *Reseña* nº98, p. 21.

__ 1978: "*Anarchía 36*". *Reseña* nº114, p. 22.

__ 1987: "*Como reses*". *Reseña* nº178, p. 19.

MIRALLES, ALBERTO __ 1980 a): "Antifranquismo... todavía". *Primer Acto* nº184, p. 89.

__ 1980 b): "Epílogo. De la agonía a la esperanza y se van a cumplir cinco años". *Primer Acto* nº184, pp. 121-123.

__ 1980 c): "¿Para qué han servido los premios teatrales?" *Primer Acto* nº185, p. 133.

MIRAS, DOMINGO __ 1987: "El matadero y la historia: *Como reses*, de Matilla-López Mozo". Madrid, *Primer Acto* nº221, noviembre-diciembre, pp. 16-19.

MONASTREL __ 1973: "*Parece cosa de brujas*, pero no es cosa de brujas". Murcia, *La Verdad* 7-12-1973, p. 7.

MONLEÓN, JOSÉ __ 1969: "Tres autores con su cama a cuestas". *Variaciones para una cama sola*, LÓPEZ MOZO, MATILLA Y GARCÍA PINTADO, Madrid, Catacumba de Gambrinus, pp. 9-11.

__ 1974: "*Parece cosa de brujas*". *Primer Acto* nº166, pp. 72-73.

NIETO, FRANCISCO JOSÉ __ 1968: "Notas a la dirección de *Moncho y Mimí*".

Yorick nº26, p. 10.

OLIVA, CÉSAR __ 1972: "El proceso de creación de *El Fernando*". *Yorick* ns. 55-56, pp. 5-9.

__ 1974: "Nuestro trabajo". *Primer Acto* nº165, pp. 21-22.

__ 1980: *El teatro de Jerónimo López Mozo. Análisis del Teatro Español*. Centro Dramático Nacional. Ministerio de Cultura.

__ 1987: *El teatro desde 1936*. Madrid, Alhambra, pp. 409-412.

PÉREZ COTERILLO, MOISÉS __ 1987: "Como reses, 1909-1939, crónica civil: la memoria se tiñe de emoción". Madrid, *El Público* nº48, septiembre, pp. 4-6.

PÉREZ STANDFIELD, PILAR __ 1983: *Direcciones de teatro español de posguerra: Ruptura con el teatro burgués y radicalismo contestatario*. Madrid, Ed. José Porrúa Turanzas, pp. 175-177 y 348.

POUPLANA, RAMÓN __ 1970 a): "Jerónimo López Mozo". *Yorick* nº40, p.62.

__ 1970 b): *Primer Acto*: "Los premios del 70", ns.123-124, pp. 4-5.

RAGUÉ ARIAS, MARIA JOSÉ __ 1980: "4 autores ante la transición. El teatro español, a los cinco años de 1975." *Primer Acto* nº 186, octubre-noviembre, pp. 150-152.

__ 1996: "La multiplicidad de formas de Jerónimo López Mozo", *El teatro de fin de milenio en España. (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona, Ariel, pp. 66-67.

RICO, EDUARDO G. __ 1997: "López Mozo, experimento y vanguardia".

Madrid, *ABC* 23 febrero, p. 104.

RUIZ RAMÓN, FRANCISCO — 1975: "Introducción al teatro de López Mozo". Ohio, Universidad de Cincinnati, *Estreno* nº1, pp. 15-18.

— 1986: *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra, pp. 545-549.

SAALBACH, MARIO — 1978: "Aportaciones para una introducción al teatro de Jerónimo López Mozo". *Anarchía* 36. *Pipirijaina* nº6.

SALVAT, RICARD — 1986: "Notas a la edición" en *Cuatro happenings* de Jerónimo López Mozo. Universidad de Murcia, pp.23-28.

— 1990: "Malinche, un mito errante" en *Yo, maldita india*, de Jerónimo López Mozo, Cuadernos de *El Público* nº8, CDN, marzo-abril.

SÁNCHEZ, M. ÁNGELA — 1973: "*El Fernando*". *Reseña* nº66, s.p.

SERRANO, VIRTUDES — 1997: "Escenarios del presente". Prólogo a la edición de *Ablán*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, pp. 9-13.

VALDIVIESO, TERESA L. — 1979: *España: bibliografía de un teatro "silenciado"*. Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 27-33.

— 1980: "Bibliografía de Jerónimo López Mozo". *Como reses*. LÓPEZ MOZO, JERÓNIMO y MATILLA, LUIS. Madrid, Ed. Nuestra Cultura, pp. 181-188.

WELLWARTH, GEORGE E. — 1972: *Spanish Underground Drama*. The Pennsylvania State University, pp. 71-80.

___ 1978: *Spanish Underground Drama*. Madrid, Ed. Villalar. Col. "Hoy es siempre todavía". pp. 127-138.

___ 1988: "La obra de teatro corta como afirmación". Valencia, *Art tetral* nº2, pp. 87-90.

IV. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AA.VV. ___ 1973: *Teatro de guerrilla y happening*. Barcelona, Anagrama.

___ 1975: *Semiología del teatro*. Coord. DÍEZ BORQUE y GARCÍA LORENZO. Barcelona, Planeta.

___ 1977 a): *Teatro español actual*. Madrid, Fundación Juan March-Cátedra.

___ 1977 b): *La cultura española durante el franquismo*. Equipo Reseña. Bilbao, Ed. Mensajero.

___ 1985: *Nuevas tendencias escénicas. La escritura teatral a debate*. Madrid, CNNTE, Ministerio de Cultura.

___ 1987: *Documentos sobre el Teatro Independiente español*. Coordinador ALBERTO FERNÁNDEZ TORRES, Madrid, CNNTE, Ministerio de Cultura.

___ 1992: *El teatro y su crisis actual*. Caracas, Monte Ávila Editores.

___ 1993: *Teoría de la literatura. Investigaciones actuales*. Valladolid, Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Valladolid.

___ 1996 a): *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*. Madrid, Fundación Federico García Lorca.

___ 1996 b): *Teatro y democracia en España (1975-1995)*. CITEC (Compañía de Investigación de Teatro Español Contemporáneo), AZNAR SOLER, MANUEL, Coordinador. Barcelona, Cop d'idees.

___ 1998: *Creación escénica y sociedad española*. Murcia, Universidad de Murcia, Ed. MARIANO DE PACO.

___ 1999: *Entre actos. Diálogos sobre teatro español entre siglos*. Cincinnati, Ohio, Ed. MARTHA T. HALSEY and PHYLLIS ZATLIN. University Park.

ABELLÁN, MANUEL L. ___ 1980: *Censura y creación literaria en España (1936-1976)*, Madrid, Península.

___ 1989: "La censura teatral durante el franquismo". Ohio, Universidad de Cincinnati, *Estreno*, vol. XV, nº2, otoño, pp. 20-23.

ANÓNIMOS ___ 1968: "Encuesta: temporada 67-68". *Primer Acto* nº98, pp.14-21.

___ 1969 a): "Encuesta al Dtor. Gral. de Cultura popular y espectáculos, Don Carlos Robles Piquer", *Primer Acto* nº106, pp. 8-10.

___ 1969 b): "Una teoría del teatro. Dos entrevistas", *Primer Acto* nº106, pp. 35-45.

___ 1969: c) "Teatro en España", *Primer Acto* nº114, pp. 6-11

___ 1969: "La II Campaña Nacional", *Primer Acto* nº114, p. 4.

___ 1970: "3 autores marginados", *Primer Acto* nº123-124, pp. 38-47.

___ 1977: "Dossier sobre teatro independiente". *Ozono* III, nº19, abril, pp. 37-48.

___ 1978 a): "Encuesta a los que no estrenan". *Pipirijaina* nº7, pp. 61-63.

___ 1978 b): "Los espectáculos", *Pipirijaina* ns.8-9, pp. 69-73.

___ 1997: "Los premios teatrales", *Primer Acto* nº267, pp. 51-63.

ARTAUD, ANTONIN ___ 1978: *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa.

ASZYK, URSZULA ___ 1995: *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*. Varsovia. Universidad de Varsovia. Cátedra de Estudios Ibéricos.

BABLET, DENIS __ 1981: "El espectáculo y sus cómplices", *Pipirijaina* ns.19-20, pp. 2-11.

BARTHES, ROLAND __ 1966: *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral.

BENJAMIN, WALTER __ 1975: *Discursos Ininterrumpidos I*. Madrid, Taurus.

__ 1975 b): *Tentativas sobre Brecht*. Madrid, Taurus.

__ 1980: *Imaginación y sociedad. Iluminaciones 1*. Madrid, Taurus.

BERENGUER, ÁNGEL __ 1974: "Almería: I Semana de Teatro Independiente". *Primer Acto* nº172, pp. 54-55.

__ 1983: *Teatro europeo de los años 80*. Barcelona, Laia.

__ 1991: *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Universidad de Alcalá de Henares.

__ 1992: "El teatro y la comunicación teatral.". Universidad de Alcalá de Henares, *Teatro. Revista de estudios teatrales*, nº1, junio, pp. 155-179.

__ 1994: "Teatro, producción artística y contemporaneidad". Universidad de Alcalá de Henares, *Teatro. Revista de estudios teatrales*, ns. 6-7, diciembre, pp. 7-23.

BERENGUER, ÁNGEL Y PÉREZ, MANUEL __ 1998: *Tendencias del teatro español durante la transición política (1975-1982)*. Madrid, Biblioteca Nueva.

BERNAL, FRANCISCA Y OLIVA, CÉSAR __ 1996: *El teatro público en España 1939-1978*. Madrid, Ed. Julia García Verdugo.

BILBATÚA, MIGUEL __ 1966: "¿Qué es la Vanguardia teatral?". *Cuadernos para el Diálogo* nº39.

__ 1970: "Sobre el papel del autor en el teatro independiente". *Primer Acto* nº121, pp. 10-13.

BOADELLA, ALBERT __ 1985: "Monólogo a unos jóvenes actores". *Nuevas tendencias escénicas. La escritura teatral a debate*. Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, pp. 115-120.

BOAL, AUGUSTO __ 1974: *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

__ 1986: "Más sobre el teatro-foro", *Gestos* nº1, abril, pp. 169-173

BOE, 1974: *Ley 14/1966, de 18 de marzo, de prensa e imprenta*. Boletín oficial del Estado nº67, 19 de marzo de 1966. Textos Legales. Madrid, Ed. Gabinete Jurídico del BOE.

BOBES NAVES, M^º DEL CARMEN __ 1987: *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Taurus.

__ 1988: *Estudios de semiología del teatro*. Madrid, Aceña-La Avispa.

__ 1989: *La semiología*. Madrid, Síntesis.

BOREL, JEAN PAUL __ 1966: *El teatro de lo imposible*. Madrid, Guadarrama.

BOZAL, VALERIANO __ 1981: "La función de las ideologías en el franquismo: una periodización interna" en *Historia y crítica de la literatura española*, FRANCISCO RICO ed., Crítica VIII, pp. 29-45.

BRATOSEVICH, NICOLÁS __ 1988: *Métodos de análisis literario*. Buenos Aires, Hachette.

BULULÚ __ 1968: "Espectáculo de Bertold Brecht". *Primer Acto* nº 94, pp. 54-57.

CABAL, FERMÍN __ 1986: "El teatro español entre dos fuegos". Ohio, Universidad de Cincinnati, *Estreno*, otoño, pp. 29-30.

__ 1994: *La situación del teatro en España*. Madrid, Asociación de Autores de Teatro.

CANTALAPIEDRA, FERNANDO __ 1991: *El teatro español de 1960 a 1975. Estudio socioeconómico*. Kassel, Edition Reichenberger.

CERDÁN TATO __ 1971: "Problemática de la participación". *Primer Acto* nº133, junio, pp. III-IV.

CIRICI, ALEXANDRE __ 1977: *La estética del franquismo*. Barcelona, Península.

CONDE GUERRI, M^a JOSÉ __ 1994: *Panorámica del teatro español. De la posguerra a la transición (1940-1980)*. Madrid, Asociación de Autores de Teatro.

COPEAU, JACQUES __ 1970: *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Madrid, Alberto Corazón.

CÓZAR, RAFAEL DE __ 1995: "Internacionalismo de las vanguardias", Revista *La página* nº20, Santa Cruz de Tenerife, p. 75.

CRESPO, ÁNGEL __ 1995: "Vanguardia y tradición en la poesía de fin de siglo", Revista *La página* nº20, Santa Cruz de Tenerife, p. 80.

CRISPIN, JOHN __ 1994: *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, Teoría y crítica de la cultura y la literatura (TCCL).

CROS, EDMOND __ 1992: *Ideosemas y morfogénesis del texto*. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, Teoría y crítica de la cultura y la literatura (TCCL).

DÍAZ, ELÍAS __ 1974: "Notas para una historia del pensamiento español actual." Madrid, *Cuadernos para el Diálogo*, pp. 161-176.

__ 1981: "El horizonte intelectual de 1963" en *Historia y crítica de la literatura española*, FRANCISCO RICO ed., Crítica, vol. VIII 1981, pp.85-92.

__ 1983: *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*. Madrid, Tecnos.

DIAZ-PLAJA, GUILLERMO LUIS __ 1971: "Aproximación socioeconómica al teatro". *Actualidad Española*, 18 de septiembre, p. 12.

DOMÉNECH, RICARDO __ 1959: "Primer encuentro con el drama de acción social". *Primer Acto* nº8, pp. 6-10.

__ 1963: "Reflexiones sobre la situación del teatro" *Primer Acto* nº42, pp. 4-8.

__ 1964: "La nueva literatura dramática". *Primer Acto* nº54, pp. 14-16.

__ 1970: "San Sebastián. Festival cero". *Primer Acto* nº121, pp. 4-9.

__ 1974: "Notas a una lectura del teatro de Ángel García Pintado". *Primer Acto* nº167, pp. 12-17.

___ 1980: "El teatro desde 1936". *Historia de la literatura española (siglos XIX y XX)*. Madrid, Taurus.

DORT, BERNARD ___ 1975: *Tendencias del Teatro actual*. Madrid, Fundamentos.

___ 1987: "La condición sociológica de la puesta en escena". Cuadernos de *El Público*, nº23, abril, pp. 4-13.

DOUGHERTY, DRU ___ 1996: "Poética y práctica de la farsa: *La marquesa Rosalinda*, de Valle Inclán", en *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, Madrid, Fundación Federico García Lorca, pp. 125-144.

DUVIGNAUD, JEAN ___ 1973: *Sociología del teatro*. México, Fondo de Cultura Económica.

ECO, UMBERTO ___ 1975: "Elementos preteatrales de una semiótica del teatro". *Semiología del teatro*. Coord. DÍEZ BORQUE y GARCÍA LORENZO. Barcelona, Planeta, pp. 93-102.

___ 1986: "El signo teatral", *Gestos* nº2, noviembre, pp. 131-136.

___ 1989: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona, Lumen.

ELORZA, ANTONIO ___ 1997: "Guernica, la luz de la muerte". *El País*, 26 de abril, p. 12.

ESSLIN, MARTIN ___ 1966: *El Teatro del Absurdo*. Barcelona, Seix Barral.

FERNÁNDEZ INSUELA, A. ___ 1975: "Notas sobre el teatro independiente español". *Archivum* XXV, pp. 303-322.

FERNÁNDEZ SANTOS __ 1970: "García Pintado y las dificultades de la farsa". *Primer Acto* ns. 123-124, pp. 84-89.

FERNÁNDEZ TORRES, ALBERTO __ 1988: "La vanguardia amordazada". *Primer Acto* nº225, p. 126.

FERRERAS, JUAN IGNACIO __ 1979: *Fundamentos de sociología de la literatura*, Cátedra, Madrid.

__ 1988: *El teatro en el Siglo XX. (Desde 1939)*. Madrid, Taurus.

FOKKEMA, D.W., e IBSCH, ELRUD __ 1992: *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid, Cátedra.

FLÓREZ, RAFAEL __ 1969: "La función de hoy: Nuevo Teatro Español.", en *Variaciones para una cama sola*, Madrid, Catacumba de Gambrinus, pp. 7-8.

FRANCO, ANDRÉS __ 1973: "Apuntes sobre un nuevo teatro español". *Ínsula*, Madrid, octubre.

GALÁN, EDUARDO __ 1993: *Teatro realista de hoy*. Zaragoza, Luis Vives.

GALLO, RAÚL BLAS __ 1968: *El teatro y la política*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

GARCÍA LORENZO, LUCIANO __ 1975 a): *El teatro español hoy*. Barcelona, Planeta.

___ 1975 b): "Teatro y sociedad en la España de posguerra". *El teatro y su crítica*. Diputación Provincial de Málaga, pp. 261-278.

___ 1978-1980: "El teatro español después de Franco (1976-1980)", *Segismundo* ns.27-32.

___ 1980: *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, S.A.

GARCÍA PAVÓN, FRANCISCO ___ 1962: *Teatro social en España*. Madrid, Taurus.

GARCÍA PINTADO, ÁNGEL ___ 1970: "Biografía y obras. En el fondo sabemos que no habrá tiempos mejores". *Primer Acto* nº 123-124, agosto-septiembre, p. 89.

GARCÍA TEMPLADO, JOSÉ ___ 1978: *La función poética y el teatro de vanguardia*. Murcia, Cuadernos de la Cátedra de la Universidad de Murcia.

___ 1981: *Literatura de la postguerra: el teatro*, Madrid, Cincel.

___ 1992: *El teatro español actual*. Biblioteca Básica de Literatura, Madrid, Anaya.

GARRIDO, MIGUEL ÁNGEL ___ 1996: *Crítica literaria. La doctrina de Lucien Goldmann*. Madrid, Rialp.

GIMÉNEZ, GILBERTO ___ 1976: "Lingüística, semiología y análisis ideológico de la literatura", en *Literatura, ideología y lenguaje*. Méjico, Grijalbo, pp. 269-350.

GOLDMANN, LUCIEN ___ 1967: *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ed. Ciencia Nueva.

___ 1968a): *El hombre y lo absoluto*. Barcelona, Península.

___ 1968 b): *El teatro de Jean Genet*. Caracas, Monte Ávila Editores.

___ 1971 a): "La sociología de la literatura: situación actual y problemas de método", en *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión.

___ 1971 b): "El estructuralismo genético en sociología de la literatura", en *Literatura y sociedad* MARTÍNEZ ROCA (Ed.), Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, pp. 205-222 [V. también los coloquios].

___ 1975: "Creación literaria, visión del mundo y vida social", en *Estética y marxismo*, SÁNCHEZ VÁZQUEZ, México, Ed. Era, tomo I, p. 284.

GÓMEZ GARCÍA, MANUEL ___ 1999: *El teatro de autor en España (1901-2000)*. Madrid, Asociación de Autores de Teatro.

GORDON, JOSÉ ___ 1965: *Teatro experimental español*. Madrid, Escelicer.

GROTOWSKI, JERZY ___ 1968: "Hacia un teatro pobre". *Primer Acto* nº95, pp. 8-15.

___ 1970: "Teatro-laboratorio". *Primer Acto* nº122, pp.14-21.

GULLÓN, RICARDO y MARRA-LÓPEZ, JOSÉ RAMÓN___ 1981: "Dos grupos generacionales de posguerra" en *Historia y crítica de la literatura española*, FRANCISCO RICO ed., Crítica vol. VIII, pp. 17-28.

HABERMAS, JÜRGEN: ___ 1984: *Sobre la pérdida de confianza en sí misma de la cultura occidental*, Madrid, Revista de las Cortes Generales.

___ 1987: *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Taurus.

___ 1991 a): *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus.

___ 1991 b): *Conciencia Moral y Acción Comunicativa*, Barcelona, Península.

HALSEY, MARTHA __ 1996: "Teatro histórico y visión dialéctica" en *Teatro, política y sociedad en la España del Siglo XX*. Madrid, Fundación Federico García Lorca, pp. 351-357.

HELBO, ANDRÉ: __ 1978: *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili.

__ 1986: "Construir la coherencia. El espectáculo teatral". *Gestos* I. 2, pp. 29-38.

HERRERA FIGUEROA, MIGUEL __ 1974: *Sociología del espectáculo*. Buenos Aires, Paidós.

HERRERAS, ENRIQUE __ 1996: *Una lectura naturalista del teatro del absurdo*. Valencia, Universitat de València.

HERRERO, FERNANDO: __ 1968: "Woyzeck, de George Brückner", *Primer Acto* nº94, p. 70.

HOLT, MARION P. __ 1975: *The Contemporary Spanish Theatre (1949-1972)*. Bosron, Twayne Publishers.

HORMIGÓN, JUAN ANTONIO __ 1974 a): *Teatro, realismo y cultura de masas*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo.

__ 1974 b): *Brecht y la dialéctica*. Madrid, Comunicación.

ISASI ANGULO, AMANDO C __ 1974: *Diálogos del teatro español de la post-guerra*. Madrid, Ed. Ayuso.

JAMESON, FREDRIC __ 1982: *The Political Unconscious*, Ithaca, New York, Ed. Cornell University Press.

JOTTERAND, FRANCK __ 1971: *El Nuevo Teatro norteamericano*. Barcelona. Barral Editores.

KANTOR, TADEUSZ __ 1981: *Wielopole, Wielopole*. *Pipirijaina* ns.19-20, octubre.

KEIR, ELAM __ 1980: *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York, Ed. Methuen.

KOFLER, LEO __ 1972: *Arte abstracto y literatura del absurdo*. Barcelona, Barral editores.

KOWZAN, TADEUSZ __ 1992: *Literatura y espectáculo*. Madrid, Taurus.

LEBEL, JEAN JACQUES __ 1967: *El Happening*. Buenos Aires, Nueva Visión.

LOTMAN, JURIJ M. __ 1979: *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra.

MAINER, JOSÉ CARLOS __ 1981: "La vida cultural (1939-1980)." en *Historia y crítica de la literatura española*, FRANCISCO RICO ed., Crítica, vol. VIII, pp. 5-16.

MARINIS, MARCO DE __ 1986: "Problemas de semiótica teatral: especificidad e interferencia", *Gestos* nº1, abril, pp. 25-52.

__ 1987: *El nuevo teatro 1947-1970*. Barcelona, Paidós.

MATILLA, LUIS __ 1980: "Ejercicios para equilibristas". *Pipirijaina* nº14.

MINISTERIO DE CULTURA __ 1986: *Encuesta de Comportamiento Cultural de los Españoles*. Madrid, Ed. Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura.

__ 1991: *Equipamientos, prácticas y consumos culturales de los españoles*. Madrid, Ed. Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura.

MIRALLES, ALBERTO: __ 1970: [Sin título. Sobre premios teatrales] *Mundo* nº1583, 5 de septiembre, pp. 25-35.

__ 1977: *Nuevo teatro español: una alternativa social*. Madrid, Villalar.

__ 1980: "La peripecia del desencanto en el teatro español: la culpa es de todos y de ninguno". Universidad de Cincinnati, Ohio, *Estreno*, vol. VI, nº2, otoño, pp. 7-10.

__ 1994: *Aproximación al Teatro Alternativo*. Madrid, Asociación de Autores de Teatro.

MOLERO MANGLANO; LUIS __ 1974: *Teatro español contemporáneo*. Madrid, Editora Nacional.

MONLEÓN, JOSÉ: __ 1969 a): "La nueva cara del Teatro Independiente". *Primer Acto* nº103.

__ 1969 b): "Por un teatro de ensayo", *Primer Acto* nº106, pp. 11-13.

__ 1970 a): "Del *Marat-Sade* a *Las Criadas*", *Primer Acto* nº116, pp. 10-13.

__ 1970 b): "Matilla y sus monstruos familiares", *Primer Acto* ns.123-124, pp. 64-74.

__ 1975: "I Festival Internacional de Teatro Independiente", *Primer Acto* nº176, pp. 50-51.

— 1982: [Sin título] *Primer Acto* nº93, pp. 3-4.

— 1993: *Las limitaciones sociales del teatro*. Madrid, Asociación de Autores de Teatro.

MORA-FIGUEROA, SANTIAGO DE — 1967: “Vino viejo en odres nuevos: Goldmann y la sociología de la literatura.”, *Cuadernos para el Diálogo*, VI extraordinario, julio, pp. 59-60.

NIEVA, FRANCISCO — 1969: “La estética moderna y las nuevas tendencias del teatro”. *Primer Acto* nº107, pp. 9-27.

— 1986: “El teatro político”. *ABC* 13-4, p. 3.

— 1989 : “El teatro que nace y el teatro que se deshace”, *ABC* 28-3, p. 3.

O'CONNOR, PATRICIA W. — 1966: “Government Censorship in the Contemporary Spanish Theatre”. *Educational Theatre Journal*, XXVIII, pp. 443-449.

— 1969: “Government Censorship in the Contemporary Spanish Theatre and Antonio Buero Vallejo”. *Hispania* LII, pp. 282-288.

OLEZA SIMÓ, JUAN — 1981: “La literatura signo ideológico: la ideologización del texto literario” en *La literatura como signo*, ROMERA CASTILLO, JOSÉ (coordinador), Madrid, Ed. Playor, pp. 176-226.

OLIVA, CÉSAR — 1978: (Ed.) *El Fernando*. AA.VV. Madrid, Campus.

— 1978: *Cuatro dramaturgos realistas en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas*. Murcia, Universidad.

— 1980: *Disidentes de la generación realista*. Murcia, Anales de la Universidad.

Filosofía y Letras, pp. 77-180.

___ 1987: *El teatro desde 1936*. Madrid, Alhambra.

___ 1988: "Breve itinerario por el último drama histórico español". University of Cincinnati, Ohio, *Estreno* vol. XIV, nº1, primavera, pp. 7-10.

___ 1992 a): "La muerte del teatro". *ABC* 25-9, p. 82.

___ 1992 b): "El teatro. Los nuevos nombres: 1975-1990". *Historia y Crítica de la Literatura española*, vol. IX, pp.432-507, Barcelona, Crítica.

___ OLIVA, CÉSAR Y TORRES MONREAL ___ 1990: *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.

___ OLIVA, CÉSAR Y BERNAL, FRANCISCA ___ 1996: *El teatro público en España 1939-1978*. Madrid, Ed. Julia García Verdugo.

OSUNA, RAFAEL ___ 1992: *Sociopoética de la dramaturgia. (El concepto de "grupo pequeño" como fenómeno dramático y teatral)*. Madrid, Ed. Orígenes. (Tratados de Crítica Literaria).

PACO, MARIANO DE ___ 1978: *El teatro de la posguerra*. Marfil.

PALLS, TERRY ___ 1971: "Enajenación brechtiana en cuatro dramas de Luisa Josefina Hernández". *El Urogallo* nº7, pp. 84-87.

PASO, ALFONSO ___ 1957: "Traición". *Primer Acto* nº 5, p. 2

PAVIS, PATRICE ___ 1996: *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.

PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE y RODRÍGUEZ CÁCERES, MILAGROS __ 1995: "Posguerra: dramaturgos y ensayistas". *Manual de literatura española*, vol. XIV, Tafalla (Navarra), Cénlit ediciones.

PEÑA MARÍN, C. __ 1985: "Interacción y polifonía en la ironía". *Teoría semiótica. Lenguajes y Textos Hispánicos*. GARRIDO, M.A. ed. Madrid, CSIC, pp. 287-293.

PÉREZ COTERILLO, MOISÉS __ 1976: "Farsa, agresión y cinismo en el teatro de Ángel García Pintado". *Pipirijaina*, Textos nº2, noviembre, pp. 1-4.

__ 1994: *Los teatros de Madrid 1982-1994*. Madrid, Fundación para el Análisis y los Estudios sociales.

PÉREZ GALLEGO, CÁNDIDO __ 1975: "Dentro-fuera y presente-ausente en el teatro". *Semiología del teatro*. Coord. DÍEZ BORQUE y GARCÍA LORENZO. Barcelona, Planeta, pp. 167-191.

PÉREZ JIMÉNEZ, MANUEL __ 1992: "Las teorías teatrales durante el período de la transición política". *Teatro. Revista de estudios teatrales*, nº1, junio, pp. 107-113, Universidad de Alcalá de Henares.

__ 1993: *La escena madrileña en la transición política (1975-1982)* *Teatro. Revista de estudios teatrales*, ns.3/4, Universidad de Alcalá de Henares.

__ 1998: *El teatro de la Transición Política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*. Kassel, Reichenberger.

PÉREZ JIMÉNEZ, MANUEL y BERENGUER, ÁNGEL __ 1998: *Tendencias del teatro español durante la transición política (1975-1982)*. Madrid, Biblioteca Nueva.

PÉREZ-RASILLA, EDUARDO __ 1993: "Nueva literatura dramática: Entre la farsa y la vanguardia", *Primer Acto* nº249, mayo-junio, pp. 25-30.

PÉREZ STANDFIELD, PILAR __ 1983: *Direcciones de teatro español de posguerra: Ruptura con el teatro burgués y radicalismo contestatario*. Madrid, Ed. José Porrúa Turanzas.

PISCATOR, ERWIN __ 1975: *Teatro político*. Madrid, Ayuso.

PÖRTL, KLAUS. __ 1986: *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

__ 1996: "Teatro Universitario de Murcia: *El Fernando*, crítica del Absolutismo como mensaje para la sociedad en la dictadura de Franco" en *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*. Madrid, Fundación Federico García Lorca, pp. 317-326.

QUINTO, JOSÉ M^a __ 1969: *El teatro y la sociología*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

RAGUÉ ARIAS, M^a JOSÉ __ 1996: *El teatro de fin de milenio en España. (Desde 1975 hasta hoy)*. Barcelona, Ariel.

REIS, CARLOS __ 1987: *Para una semiótica de la ideología*. Madrid, Taurus.

RODRÍGUEZ ALCALDE __ 1973: *Teatro español contemporáneo*. Madrid, Epesa.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, JOSÉ M. — 1968: “La tradición burguesa frente al realismo”. *Primer Acto* nº102, septiembre, p. 31.

— 1972 a): *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*. Barcelona, Península.

— 1972 b): *La incultura teatral en España*. Barcelona, Laia.

— 1993: *Los despojos del teatro*. Madrid, Ed. J. Gª Verdugo, La Avispa.

RODRÍGUEZ RICHART, R. — 1965: “Entre renovación y tradición. Direcciones principales del teatro español actual”. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLI, pp. 383-418.

ROMERA CASTILLO, JOSÉ — 1988: *Semiótica literaria y teatral en España*. Kassel, Edition Reichenberger.

ROSSI-LANDI, FERRUCIO — 1980: *Ideología*. Barcelona, Labor.

RUIZ RAMÓN, FRANCISCO — 1978: *Estudios del teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid, Fundación Juan March-Cátedra.

— 1986: *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra.

RUFFINI, FRANCO Y TAVIANI, FERDINANDO — 1988: “Antropología teatral”. *Gestos* III, 5, pp. 9-32.

SALVAT, RICARD: — 1973: “Teatro actual español en la Sorbona II. El comienzo de una nueva sensibilidad, *Primer Acto* nº152, enero, pp. 58-60.

— 1974: *El teatro de los años 70*. Barcelona, Península.

___ 1981: *Historia del teatro moderno*. Barcelona, Península.

___ 1983: *El teatro, como texto, como espectáculo*. Barcelona, Montesinos.

SÁNCHEZ, JOSÉ A. ___ 1992: *Brecht y el Expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Murcia, Universidad de Castilla-La Mancha.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, ANTONIO ___ 1992: "La poética del silencio", *Teatro. Revista de estudios teatrales*, nº1, junio, pp.75-86, Universidad de Alcalá de Henares.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ ___ 1975: *Estética y marxismo*, México, Ed. Era, tomo I.

SANCHÍS SINISTIERRA, JOSÉ ___ 1969: "Presente y futuro del teatro español", *Primer Acto* nº 104, pp. 6-8

___ 1970: "Las dependencias del teatro independiente". *Primer Acto* nº 121, pp. 69-74.

SANZ VILLANUEVA, SANTOS ___ 1994: *Historia de la literatura española 6/2. El siglo XX. Literatura actual*. Barcelona, Ariel.

SASTRE, ALFONSO ___ 1956: *Drama y sociedad*. Madrid, Taurus.

___ 1960 a) "Teatro imposible y pacto social", *Primer Acto* nº 14, pp. 1-2.

___ 1960 b) "A modo de respuesta" [A Buero Vallejo], *Primer Acto* nº 16, pp. 1-2.

___ 1960 c) "Teatro de la realidad", *Primer Acto* nº18, p. 2

___ 1970 a). *La revolución y la crítica de la cultura*. Barcelona, Grijalbo.

___ 1970 b) "Presentación de esta edición", "Antecrítica" y "Peter Weiss y el

Teatro de la Crueldad”, en *Marat- Sade* de Peter Weiss, Grijalbo, Barcelona.

SASTRE, ALFONSO y QUINTO JOSÉ M^º __ 1980: *Manifiesto del T.A.S. (Teatro de Agitación Social)*. Reproducido íntegramente en GARCÍA LORENZO, 1980, pp. 85-88.

SPANG, KURT __ 1991: *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona, Ed. de la Universidad de Navarra (EUNSA).

SZONDI, PETER __ 1994: *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona, Ensayo/Destino.

TALENS, JENARO __1979: *Conocer a Beckett y su obra*. Barcelona, Dopesa.

TORRENTE BALLESTER, GONZALO __ 1965: “Problemática general del teatro”. *Primer Acto* n^º70, p. 9.

__ 1968: *Teatro español contemporáneo*. Madrid, Guadarrama.

TORDERA, ANTONIO y TALENS, JENARO __ 1983: *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Cátedra.

TORDERA, ANTONIO __ 1987: “Aspectos sociales y asociales de la esencia del teatro”, *Gestos* II, 4, pp. 47-63.

TORO, FERNANDO DE __ 1984: *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Ottawa, Canadá, Girol Books.

__ 1987 a): "La semiosis teatral", *Gestos* II, 4, pp. 47-63.

__ 1987 b): *Semiótica del teatro*. Buenos Aires, Ed. Galerna.

TORRE MONREAL, FRANCISCO y J. PRÉVERT: *Teatro de denuncia y documento*. Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia nº1.

TRÍAS, EUGENIO __ 1993: *Drama e identidad*. Barcelona, Destino.

UBERSFELD, ANNE __ 1989: *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra-Universidad de Murcia.

URBANO, VICTORIA __ 1978: *El teatro español y sus directrices contemporáneas*. Madrid, Ed. Nacional.

URRUTIA, JORGE __ 1975: "De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario". *Semiología del teatro*. Coord. DÍEZ BORQUE y GARCÍA LORENZO. Barcelona, Planeta, pp. 269-290.

VALDIVIESO, M^a TERESA __ 1979: *España: bibliografía de un teatro silenciado*. Society of Spanish and Spanish American Studies.

VALEMBOIS, VICTOR __ 1976: "El teatro de cámara en la posguerra española (su importancia, su fuerza, su debilidad)". *Segismundo* ns.23-34, pp. 173-199.

VILCHES DE FRUTOS, M^a FRANCISCA __ 1983: *La temporada teatral española 1982-1983*. Madrid.

VILLEGAS, JUAN __ 1984: "Discurso dramático teatral latinoamericano y discurso crítico: algunas aproximaciones estratégicas", *Latin American Theatre Review*, Fall, pp. 5-12.

__ 1988: *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América latina*. Minneapolis, Ed. Prisma.

__ 1991: *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa, Canadá, Girol Books.

WEISS, PETER __ 1969: *Marat-Sade*. Barcelona, Círculo de Lectores.

WELLWARTH, GEORGE E. __ 1970: "Teatro español de vanguardia". *Primer Acto* nº120, , pp. 50-58.

__ 1974: *Teatro de protesta y paradoja*. Madrid, Alianza Editorial.

__ 1978: *Spanish Underground Drama*. Madrid, Ed. Villalar.

__ 1988: "La obra de teatro corta como afirmación", *Art teatral*, nº2, p. 88

YNDURÁIN, DOMINGO __ 1995: "La crisis del texto", *La página*, nº20, Sta. Cruz de Tenerife, pp. 116-119.

ZIMMERMANN, MARC __ 1985: *Lucien Goldmann: el estructuralismo genético y creación cultural*. Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature.

Agradecimientos

Jerónimo López Mozo

José Paulino Ayuso

Javier Rodríguez

Carmina González

Teresa Perea

José Tono Martínez

Teresa Sánchez

Augusto Rodríguez

Librería La Avispa

Biblioteca de la Fundación Juan March de Madrid

Índigo.

Y a Violeta.

Esta tesis ha contado con la ayuda de una Licencia por Estudios de cuatro meses de duración concedida por el Ministerio de Educación y Cultura en 1998.